HEINRICH WÖLFFLIN

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DEL ARTE

Conceptos fundamentales de la historia del Arte responde a la necesidad de ordenar y conceptuar la gran cantidad de hechos y datos que surgen en el estudio del arte y su evolución histórica. A través de un rico análisis comparativo entre obras del Renacimiento y del Barroco, el crítico suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945) llega a la caracterización de los dos estilos por la generalización de sus diferencias, que formula por pares de conceptos contrapuestos: lo lineal enfrentado a lo pictórico, lo superficial a lo profundo, la forma abierta a la cerrada, la pluralidad frente a la unidad, la claridad absoluta ante su atenuación como intento de concentrar y dirigir la percepción.

Estas diferencias caracterizan tanto el estilo personal de un artista como un estilo de época. Wölfflin intenta así establecer las pautas para una Historia del Arte en la que se pueda seguir en sus distintas fases la génesis de la visión moderna en todas sus manifestaciones: pintura, escultura, decoración y arquitectura. Un libro clásico y de utilidad permanente por el entrenamiento que, con su capacidad analítica, proporcionará no solo a los estudiosos del arte, sino a los que simplemente quieran aprender a disfrutar de él.

acceso
abierto

epublibre

Heinrich Wölfflin

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DEL ARTE

ePub r1.0
Titivillus 12.10.17

Título original: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*
Heinrich Wölfflin, 1945
Prólogo, Enrique Lafuente Ferrari
Traducción: AA. VV.
Diseño de cubierta: Austral / Área Editorial Grupo Planeta
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

PALABRAS LIMINARES

La obra de Wölfflin que ahora se reedita acertadamente por Espasa Calpe, fue libro fundamental desde su publicación para los historiadores del arte, y no sorprenden sus continuas reimpresiones desde su aparición. Los *conceptos* que ofrecía el autor en su estudio se hicieron pronto corrientes en las disquisiciones teóricas o en su aplicación crítica, y así lo *lineal* y lo *pictórico* (que creo que debe traducirse así mejor que por pintoresco) fueron términos empleados usualmente aplicados a las obras de arte, lo mismo que *tectónico* y *atectónico*, etc., de modo que los conceptos de Wölfflin pronto tuvieron curso normal en el lenguaje de los historiadores y los críticos. Y antes, en 1907, Schmarsow también había publicado unos *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Indicaba esto que los historiadores habían sentido la necesidad de ponerse a pensar para tratar de ordenar la enorme masa de hechos y datos sobre el arte del pasado acumulados durante el siglo XIX. Sobre ello se había intentado primero un trabajo de síntesis, como el que representa para el arte italiano el *Cicerone* de Burckhardt. Wölfflin, suizo también, había sido discípulo de Burckhardt, aunque no sólo tuvo cátedras en las universidades de Basilea y Zurich, sino también en Berlín y Munich.

Siguiendo el impulso del romanticismo que sumió a los europeos en la devoción al arte medieval, los primitivos fueron en pintura objeto preferido de los historiadores del arte. Fue ese culto por los primitivos lo que, como fruto de minuciosas indagaciones, llevó a formar ya dentro de nuestro siglo el *Corpus* de

Berenson para los italianos y el de Friedländer para los Países Bajos. En Inglaterra los devotos comentarios de Ruskin fueron fruto de ese mismo impulso. Burckhardt no tenía tales exclusivismos y su *Cicerone* atiende con igual puntualidad a las obras del Renacimiento; pero en Wölfflin ya maduró la idea de que el arte posterior a los primitivos, el arte del Renacimiento, siempre considerado clásico, era una culminación y como tal debía ser puesto en su lugar preeminente; de ello nació su libro *El Arte Clásico (Die Klassische Kunst)* que sólo ahora, hace pocos años, ha visto la luz en nuestro país, pero que traducido al francés había tenido amplia repercusión en Europa.

Pesaba todavía sobre el Barroco una especie de maleficio que arrojaron sobre él los críticos neoclásicos durante todo el siglo XIX; Burckhardt, de juicio tan amplio, parecía disculparse no obstante de haber atendido a lo barroco en su *Cicerone*; es al filo del siglo XX cuando se inicia una mayor ecuanimidad en admitir al barroco con todo derecho a la consideración histórica. Esto va unido a la entrada de nuevas corrientes de pensamiento que querían superar la historia meramente descriptiva y el positivismo del siglo XIX. Ya un espíritu tan alerta como el de Ortega y Gasset, desde que fue enviado, diríamos en descubierta de ideas, por la Junta de Ampliación de Estudios a las universidades alemanas, se dio cuenta en los primeros años del siglo XX de esta verdadera mutación del gusto, y cuando, al orientar ya iniciativas editoriales en su *Biblioteca de ideas del siglo XX*, quiso incluir en ella los CONCEPTOS FUNDAMENTALES de Wölfflin, que nuevamente se reeditan, había asumido este cambio de sensibilidad en la historia del arte, y de la necesidad de conceptos sobre los que se pudiera construir esta disciplina. Precursoramente, se dio cuenta de que por las cabezas germánicas pululaban unas cuantas ideas que eran indicio de que esta mutación se imponía con fuerza. Lo prueba su atención al libro de Worringer *Abstraktion und Einfühlung*, título que Ortega traduce *Simpatía y abstracción* (los

ingleses utilizarían el neologismo *empathy* en la versión de Michael Bullock, Londres, 1933), en una serie de artículos que bajo el título «Arte de este mundo y del otro» apareció en *El Imparcial* en el verano de 1911 e incluidos en sus *Obras Completas* de 1946 (págs. 126 y sigs.). A uno de estos artículos pone el título de «Querer y Poder Artístico», en el que recoge el concepto fundamental de *voluntad artística* aportado por el profesor vienés Alois Riegl en su libro *Stilfragen (Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Berlín, 1893)[1], que era un primer paso en un intento de historia inmanente del arte, que rompía con la historia tradicional, y que tuvo una enorme importancia en esta mutación de la historia artística a que hemos aludido.

Quizá más que por otra cosa como reacción contra lo que he llamado el *atribucionismo*, es decir, contra la atención exclusiva del historiador positivista del siglo XIX por atribuir la obra de arte a su muchas veces supuesto autor, y a los cambios de nombre a que este juego de las atribuciones obliga, Wölfflin llega a hablar de una posible historia del arte sin nombres, árido ideal aséptico, que si pudiera lograrse no tendría demasiado atractivo. La Historia del Arte que aplicase, si fuera posible, los métodos de Riegl, sería esa Historia del Arte. Sería una historia del proceso o la evolución de los elementos decorativos, que es el caso a que Riegl aplica su método, ¿pero sería eso posible aplicado a pinturas o esculturas concretas? Lo que se consigue con el método de Riegl es eliminar el elemento humano, creador, diferenciador. La Historia del Arte sin nombres sería la deshumanización definitiva de la Historia del Arte, cosa poco comprensible, ya que, como dijo Ortega, toda obra de arte, y no mostrenca como es el arte decorativo, es ante todo «un trozo de la vida del hombre».

Observando la evolución de los estilos vemos que aquello en lo que difieren uno de otro, clásico y barroco, por ejemplo, es en la configuración peculiar de la obra de arte y en que hay una cierta regularidad en el modo de definir las formas. Estas dife-

rencias caracterizan tanto el estilo personal de un artista como un estilo de época; así pues, tales diferencias son generalizables, pudiendo elevarse a conceptos; Wölfflin formula polaridades o pares de conceptos que oponen un estilo a otro. Estas polaridades, según Wölfflin, nos ofrecen pares de conceptos contrapuestos que nos dan las diferencias capitales entre lo clásico y lo barroco. Tales polaridades son: *estilo lineal* y *estilo pictórico*. La forma se configura con atención preferente a lo lineal y a los perfiles, por ejemplo, en Durero, o según la visión pictórica (que no pintoresca, palabra equívoca que me parece una errónea traducción) de lo que puede ser un ejemplo perfecto la pintura de Rembrandt: el cambio de estilo del Renacimiento al Barroco: «es claro ejemplo —dice Wölfflin— de cómo el espíritu de una nueva época desentraña una forma nueva».

Los cambios de estilo no pueden explicarse mediante los esquemas manidos: *arcaico, apogeo, decadencia*, sino aludiendo a esta diferencia en la configuración de las formas. El segundo par de conceptos que oponer es el que va de lo *superficial* a lo *profundo*. A las formas planas se opondrá la penetración en el espacio, por ejemplo, cuando los barrocos tienden a introducir en sus composiciones la diagonal y todas las líneas que indican movimiento. Wölfflin multiplica los ejemplos en cada caso de las diversas artes.

La tercera polaridad en que se nos da el cambio de configuración en la forma es lo que Wölfflin llama *forma cerrada* y *forma abierta*. En el arte clásico se prefieren las composiciones equilibradas, con una clara referencia a un eje con un efecto tectónico, en el barroco predomina el gusto por la composición inestable huyendo de la simetría en la composición, alterando la relación clásica entre el eje y las figuras del eje del cuadro, si de pintura se trata.

La cuarta polaridad hace que entre el Renacimiento y el Barroco se opongan la *pluralidad* a la *unidad*; la comparación entre la

Muerte de la Virgen de Durero (grabado en madera) y el aguafuerte de Rembrandt con el mismo motivo ejemplarizan muy bien esta oposición. Como la comparación entre la *Venus acostada* de Tiziano y la *Venus del espejo* de Velázquez representa muy bien esta oposición de concepto.

La quinta polaridad enfrenta la *claridad absoluta* a la *atenuación de esta claridad*, haciendo que el espectador halle alguna dificultad en la percepción inmediata del asunto; naturalmente que el artista no puede sustraer al espectador su intención representativa, pero trata ingeniosamente de poner dificultades a la percepción completa e inmediata de lo que la composición es o representa. El estilo barroco en todas las artes estimula su ingenio para hallar sutilezas complicadas o para encubrir su intención compositiva.

Este esquema de síntesis de las polaridades que presentan oposición de conceptos que nos sirven para caracterizar las diferencias entre el Renacimiento clásico y el Barroco constituye, naturalmente, una pobre exposición limitada de lo que contiene el libro de Wölfflin, cuyo valor está en el rico contenido de sus análisis comparativos entre obras de arte de los dos estilos; es ello lo que hará a este libro de utilidad permanente por el entrenamiento que con su capacidad analítica proporcionará a los estudiosos del Barroco y del cambio de estilo.

Su lectura de los CONCEPTOS puede y quizá debe conducir a un libro que los precedió, publicado en 1888 y que siguió editándose, por lo menos que yo sepa, hasta 1926, titulado en su versión original *Renaissance und Barock*, cuya cuarta edición se publicó con revisión y comentarios de Hans Rose[2].

Wölfflin, que había nacido en 1864, tuvo larga vida, ya que después de muchos años de profesor murió en 1945. Unas palabras he de decir sobre el traductor José Moreno Villa, fino poeta y escritor malagueño que estudió en Alemania y en Madrid y se inició en la historia del arte bajo la dirección de don Manuel Gó-

mez Moreno; en el Centro de Estudios Históricos trabajó bastantes años sobre miniaturas medievales, pero su vocación literaria le llevó a cultivar la poesía; uno de sus libros de versos *El pasajero* (1914) mereció que Ortega y Gasset le hiciera preceder de un notable ensayo sobre estética. Como archivero-bibliotecario le cupo la tarea de catalogar los dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón, y en los años finales de su carrera, que cortó la guerra civil, hizo en el archivo del Palacio Real muy notables investigaciones, que vieron la luz, sobre los bufones de Velázquez[3]. Emigrado a México al terminar la guerra civil, publicó allí sus memorias o recuerdos (*Vida en claro*) y un ensayo sobre el arte mexicano en los que mostró su buen estilo y su finura crítica.

La traducción del libro de Wölfflin hubiera podido ser la primera de una serie de obras en las que su conocimiento del alemán ofreciese a los lectores españoles versiones de los mejores historiadores y críticos germanos de comienzos del siglo, lo que hubiera convenido a la cultura española de aquellos años.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI,

Madrid, 1985

PRÓLOGO

En realidad, la obra debía haber resultado otra cosa. Luego de haber expuesto mis ideas provisionalmente, hace algunos años, acerca de los conceptos fundamentales (*Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften*, 1912, XXXI), era natural que fuesen desarrollados históricamente los distintos conceptos en exposición acabada. Había, por fin, que hacer una Historia del Arte en la que se pudiera seguir en sus distintas fases la génesis de la visión moderna, una Historia del Arte que no sólo se refiriera singularmente a los artistas, sino que pusiera de manifiesto, en series sin lagunas, cómo ha brotado un estilo pictórico de un estilo lineal, un estilo tectónico de un estilo atectónico, etc. Todavía no se daría por terminada nuestra tarea con demostrar esta evolución en el dibujo de figuras, de trajes, de árboles; había que exponer la nueva configuración de la imagen, el cambio en su representación, y aún sería nuestra descripción algo parcial y vacilante si no añadiéramos a las artes de la reproducción la decoración y la arquitectura.

Mas ahora, en el fragor de la guerra, no hay que pensar en amplitud semejante. No hay editor que pueda comprometerse a publicar los costosos cuadernos ilustrados que habían de constituir la base indispensable de esta «Historia del Arte sin nombres». Por lo mismo, he dado a mis ideas la expresión más breve y sencilla posible y, renunciando a toda labor secundaria, he tratado sólo de precisar los conceptos fundamentales del desenvolvimiento. Las ilustraciones, prescindiendo de lo bien conocido, son lo sufi-

cientemente numerosas para despertar por sí solas el interés y estimular al lector a reflexiones propias que trasciendan de las indicaciones del texto. Verdad es que nada consigue obviar la dificultad fundamental de ser imposible fotografiar los cuadros que cuentan con el color como valor independiente de composición. Pueden fotografiarse los cuadros clásicos, y seguramente no resultarán conformes al original, pero tampoco habrán de contradecirlo; en cambio, tratándose de cuadros barrocos, la fotografía equivale casi siempre a la deformación.

Las investigaciones se limitan a la esfera del arte moderno. Si bien estoy muy convencido de que habrían de ser aplicables los mismos conceptos también a otras épocas. Lo principal, sin embargo, era el análisis de un caso. Por lo que se refiere a las proposiciones principales del libro, no es en absoluto necesario considerar hasta qué punto hemos de habituarnos a la idea de una periodicidad de la evolución.

Todo el período del arte moderno se ha supeditado a los dos conceptos: clásico y barroco. En esto no tiene, naturalmente, la palabra *clásico* un sentido cualitativo. La designación de *barroca* de la época posclásica hasta el estilo neoclásico, históricamente retrospectivo, acaso no concuerde todavía con la práctica general, pero se halla preparada totalmente en el desarrollo que el sentido de la palabra ha venido teniendo hasta nuestros días… ¡uno de los ejemplos más sorprendentes de transformación del significado!

La exploración conceptual en la ciencia del arte no ha corrido pareja con la exploración de los hechos. Mientras la historia del arte se ha renovado casi en todas partes y de raíz en cuanto a su fundamento sustancial, mediante la labor de la última generación, hanse alterado menos los conceptos con que se han de elaborar estos hechos para el conocimiento histórico. No me refiero aquí a la literatura corriente, en que se encuentra, como análisis del estilo, una mezcolanza de asertos de la más diferente natura-

leza; también en libros de importancia se combina a veces el severo tratamiento de lo real con un tratado superficial, y hasta descuidado, de lo conceptual, sin que se le dé mucha importancia. No obstante, todos nos hallamos de acuerdo en esto: una vez ordenado por completo el patrimonio monumental es cuando comienza el verdadero trabajo histórico-artístico.

Prescindiendo de Julius Lange, cuyos pensamientos más bien fueron consagrados a la historia del arte antiguo, resulta Alois Riegl, sin duda, el tipo más notable del sabio que investiga, metódico, los motivos de la formación del estilo, y que ha reflexionado metódicamente sobre los fundamentos de la formación del estilo, y por la labor realizada sobre un material que dominaba por completo ha tratado constantemente de perfeccionar los instrumentos conceptuales. En especial, ha dado él carácter expresivo a los conceptos «óptico» y «háptico» (táctil) —valores visuales y valores de tacto— después de haber escrito ya Wickhoff unas importantes páginas sobre lo pictórico en el estilo, emanadas de una visión intensa[1]. Empero también ha resultado fecunda la labor ideológica dirigida en otros sentidos[2]. En un libro-resumen que tiene por fondo la transición del arte de la Antigüedad a la Edad Media, Schmarsow ha hecho la crítica del patrimonio del pasado estructurándolo en sistema[3]. Sería necesario un libro para exponer mis ideas sobre estos exploradores. Lo que yo aquí ofrezco no contiene nada de polémica. Tampoco he tenido la pretensión de creer que debía establecer en todos los casos una coincidencia con las ajenas opiniones. Sin conocer la dependencia de determinados escritos y percibiendo cada vez más lo contradictorio de la opinión en la literatura existente, en realidad he de desear que otros juzguen sobre el particular de distinto modo y encuentren mayor consonancia que yo. Pues, al fin, son convincentes precisamente las ideas que siguen la dirección general. Justamente entre los sabios más modernos existe, al parecer, gran número que ven las cosas de manera análoga. De una

necesidad espiritual afín ha surgido un libro como el de Frankl: *Fases evolutivas de la moderna arquitectura*[4].

Nada hay que denote más claramente el contraste entre el arte antiguo y el arte actual que la unidad de la forma óptica en aquél y la multiplicidad de formas ópticas en éste. En un modo, único hasta hoy en la historia del arte, parece ser posible la avenencia de los más grandes contrastes. Hay entusiasmo por escenas en relieve y al mismo tiempo se construye con efectos barrocos profundos. El arte lineal plástico rige lo mismo que el pictórico, que se basa en la simple impresión de los ojos. En cualquier revista de arte recorre el diseño casi todas las posibilidades. ¡Qué significan a su lado las tendencias divergentes, aisladas, del pasado! Sólo una edad, histórica en su esencia, ha podido producir esta tolerancia. Mas la pérdida de vigor, comparada con la energía unilateral de épocas pasadas, es inmensa. Es un problema magnífico de la historia científica del arte conservar vivo al menos el concepto de semejante visión uniforme, dominar la confusa mezcolanza y acomodar el ojo a una firme y clara proporción de visualidades.

En esta dirección se sitúa el objetivo del presente libro. Ocúpase de la historia interna, por así decirlo, de la historia natural del arte, no de los problemas de la historia de los artistas. (Verdad es que podría suceder que en el estudio del desarrollo particular se tropezara con las mismas normas que en el desarrollo general). Ya con el título se da a entender que no se tratan todos los conceptos histórico-artísticos. Mas el libro no pertenece ante todo al número de los definitivos, sino de los que apuntan e inician y han de ser superados lo más pronto posible por estudios especiales más profundos.

Munich, otoño de 1915

PRÓLOGO DE LA SEGUNDA EDICIÓN

En contra de lo que se esperaba, se ha agotado una tirada grande del libro. La reimpresión reproduce el texto casi sin modifi-

car; sólo el material de ilustración ha sido aumentado algo. Al autor le falta aún el necesario espacio para añadir al texto nuevas páginas esenciales, y por lo mismo es más conveniente aplazar para más tarde también el análisis crítico, ordenado, de lo que otros han producido. Permítasenos decir aquí una vez más que el centro de gravedad del trabajo está en la ordenación de los conceptos en sí, y que la cuestión relativa a la validez de estos conceptos, fuera del caso histórico de que se trata, no atañe al contenido esencial del libro. Lo que más me ha alegrado ha sido el reconocimiento dispensado al efecto explicativo de estas meditaciones, en el *atelier* del arte creador.

H. W.

TERCERA Y CUARTA EDICIONES

A pesar de la guerra, y la penuria, se han extinguido también en el término de medio año cada una de las ediciones segunda y tercera de este libro. Con esta cuarta edición se tiran los millares 15 al 19.

LA EDITORIAL,

Munich, otoño de 1919.

INTRODUCCIÓN

1. *La doble raíz del estilo*

Refiere Ludwig Richter en los *Recuerdos* de su vida que hallándose una vez en Tívoli con tres camaradas jóvenes como él, se pusieron a pintar un trozo del paisaje, resueltos firmemente a no separarse lo más mínimo de la naturaleza; a pesar de lo cual y a pesar de que el modelo era el mismo para todos y de que cada uno recogió con talento lo que sus ojos vieron, resultaron cuatro cuadros totalmente distintos; tan distintos entre sí como lo eran las personalidades de los cuatro pintores. De donde colige que no hay una visión objetiva, que la forma y el color se aprehenden de modos siempre distintos, según el temperamento.

Para el historiador de arte no hay sorpresa ninguna en dicha observación. Desde hace mucho tiempo se da por sabido que el pintor pinta «con su sangre». La posibilidad de distinguir entre sí a los maestros, de reconocer «su mano», se basa a la postre en que se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas en el modo individual de expresar la forma. Aunque obedezcan a la misma orientación del gusto (al pronto nos parecerían bastante iguales probablemente, es decir, nazarénicos[1], los cuatro paisajes de Tívoli), en éste notaríamos que la línea tiene un carácter más quebrado; en aquél, más redondeado; en este otro, más vacilante y lento o más fluido y apremiante. Y así como las proporciones tienden unas veces a la esbeltez y otras al ensalzamiento, así el modelado corporal acaso es para uno henchido y jugoso, mientras que los mismos entrantes y salientes son vistos por otro más cauto con mayor sobriedad. Y lo mismo acontece con la luz y con el color. La más escrupulosa exactitud de observación no

puede impedir que un color propenda unas veces más hacia lo cálido y otras hacia lo frío, que una sombra sea más dura o más delicada, que una proyección luminosa aparezca más o menos mansa, vivaz o saltarina.

Tales modos individuales, o estilos, se acusan más, naturalmente, cuando el empeño recae sobre un mismo objeto de la naturaleza. Botticelli y Lorenzo di Credi son artistas contemporáneos y de la misma procedencia, ambos florentinos, de las postrimerías del cuatrocientos; pero cuando Botticelli (fig. 1) dibuja un cuerpo femenino, lo que resulta es tan suyo, tan peculiar como brote y como concepción formal, que se diferencia de un desnudo femenino de Lorenzo di Credi (fig. 2) tan inequívoca y fundamentalmente como un roble de un tilo. En el trazado vehemente de la línea de Botticelli la forma toda cobra una inspiración y una vivacidad peculiares, mientras que ante el modelado circunspecto de Lorenzo acaba la visión esencialmente en la impresión de la apariencia reposada. Nada tan instructivo como comparar, en uno y otro, el brazo doblado. El filo del codo, el diseño huido del antebrazo, y los dedos que se abren, radiantes, sobre el pecho, he aquí lo propio de Botticelli. Todas sus líneas están cargadas de energía. Credi, en cambio, es mucho más parado. Modela de un modo convincente, es decir, sintiendo el volumen como tal; pero la forma en él no tiene la fuerza impulsiva de los contornos característicos de Botticelli. Esto es diferencia de temperamento, y tal diferencia aparece siempre, ya se detenga uno en los detalles o en el conjunto. En el mero dibujo de unas alillas de nariz ha de poderse descubrir ya lo esencial del carácter estilístico.

En Credi puede observarse que posa siempre una persona determinada, lo que no ocurre en Botticelli; a pesar de todo, no es difícil reconocer que la interpretación de la forma va unida en ambos a una determinada idea de figura bella y movimiento bello, y si Botticelli se abandona por completo a su ideal de forma,

alargando la figura, también se puede notar en Credi que la realidad del caso concreto no fue obstáculo que le impidiese expresar su temperamento en las proporciones y en la postura.

La estilización de los pliegues constituye en esta época una verdadera mina para los psicólogos de la forma. Con pocos elementos, relativamente, se obtiene una variedad increíble de expresiones individuales fuertemente diferenciadas. Centenares de pintores han representado a la Virgen María sentada, presentando un pliegue hondo el vestido entre sus rodillas, y no hay caso en que la forma de ese pliegue no acuse toda una personalidad. Y esto no ocurre sólo en el gran arte italiano del Renacimiento: el ropaje tiene la misma importancia en el estilo pictórico de los cuadros íntimos holandeses del siglo XVII.

Es sabido que Terborch (fig. 3) tuvo predilección por el raso y que supo pintarlo bien. Al ver en sus cuadros la exquisita tela, piensa uno que no puede tener otro aspecto que el que allí se le da, y, sin embargo, es la exquisitez del autor la que nos habla a través de sus formas; ya Metsu (fig. 4) ve de manera esencialmente distinta el fenómeno de formación de los pliegues: siente el tejido como materia más bien grave, con caídas y dobleces gravitantes; el contorno tiene poca finura, les falta elegancia a las curvas de los pliegues, y a la serie de éstos, el grato abandono; y ha desaparecido el brío. Seguirá siendo el mismo raso pintado por un maestro; pero en comparación con el de Terborch resultará el de Metsu de calidad apagada.

Y esto no ocurre sólo en el cuadro de que hablamos, como si dijéramos, por mal temple ocasional del artista: el caso se repite, y es tan típico, que al pasar al análisis de las figuras y de su ordenación puede servirnos el mismo concepto. El antebrazo desnudo de la musicante, en Terborch, ¡qué finamente sentido de articulación y movimiento! ¡Cuánto más pesada resulta la forma en Metsu, no por estar peor dibujada, sino por estar manejada de otro modo! Aquél construye con facilidad el grupo, y entre sus

figuras queda mucho ambiente; Metsu agrupa a fuerza de masas. Un amontonamiento como el del grueso tapiz abullonado, con la escribanía encima, no lo hallaremos nunca en Terborch.

Y así podemos continuar. Aunque no se pueda percibir nada en nuestro clisé de la flotante ligereza que tiene la gradación de tonos en Terborch, habla el ritmo de las formas, en conjunto, un lenguaje perceptible y no se necesita explicación alguna especial para comprender de qué modo los trozos se mantienen mutualmente en tensión y reconocer un arte que va íntimamente ligado al dibujo de los pliegues.

El problema es el mismo si se trata de los árboles en los paisajes: una rama, el fragmento de una rama, basta para decir si el autor es Hobbema o Ruysdael, no ya por los signos particulares y externos de la «manera», sino porque todo lo esencial del sentimiento de la forma está contenido ya en el más pequeño trozo. Los árboles de Hobbema (fig. 5), incluso en aquellos de la misma especie que los pintados por Ruysdael, tendrán siempre un aspecto más ligero; son más sueltos de contorno y se yerguen más luminosos en el espacio. El arte más grave de Ruysdael recarga el curso de la línea con peculiar pesadez; gusta del lento erguirse e inclinarse de la silueta, conserva juntas y compactas las masas de follaje y es sumamente característico que no deja nunca separarse unas de otras las formas particulares o integrales, sino que las enlaza tenazmente. Rara vez se siluetea un tronco suyo libremente contra el cielo. Más difícil todavía es que resalten la divisoria del horizonte o el sordo contacto entre los perfiles de las montañas y los árboles. Mientras Hobbema, por el contrario, gusta de la línea saltarina y graciosa, de las masas ricas de luz, del terreno aparcelado, de los fragmentos amables y de la visión de fondo deliciosa, de modo que cada trozo constituye por sí un cuadrito dentro del cuadro.

Hay que ir afinando cada vez más en esto de la relación del todo y de las partes, tratando de puntualizarla no sólo en la forma

del dibujo, sino en la distribución de la luz y del color, para poder llegar a definir los tipos estilísticos individuales. Se llegará a comprender cómo una determinada interpretación de la forma se une forzosamente a una determinada coloración, y se aprenderá a ver poco a poco el conjunto de los signos estilísticos personales como expresión de un temperamento determinado. Hay mucho que hacer todavía en este sentido por la historia descriptiva del arte.

No por esto se descompone la trayectoria de la evolución artística en meros puntos aislados: los individuos se ordenan por grupos. Botticelli y Lorenzo di Credi, diferentes entre sí, son semejantes como florentinos frente a cualquier veneciano, y Hobbema y Ruysdael, aún distanciándose tanto uno de otro, se emparejan al punto como holandeses, en cuanto se los enfrenta con un flamenco como Rubens. Esto quiere decir que junto al estilo personal aparece el de escuela, país y raza.

Hagamos resaltar el arte holandés por contraste con el flamenco. El paisaje de llanas praderas que circunda Amberes no ofrece por sí una imagen distinta a la de las dehesas de Holanda, a las cuales los pintores patrios dieron la expresión de lo tranquilo y dilatado. Ahora bien: si Rubens (fig. 6) trata estos motivos, parece que el objeto, el paisaje, se torna otro: la superficie del suelo se levanta en ondas, las ramas de los árboles se retuercen frenéticamente hacia arriba y son tratadas sus copas en masas cerradas, de modo que Ruysdael y Hobbema parecen a su lado finísimos siluetistas. Sutileza holandesa frente a masa flamenca. Comparada con la energía dinámica del dibujo de Rubens, toda forma holandesa produce el efecto de cosa tácita, indiferente, ya se trate de la pendiente de un collado o del modo de combarse la hoja de una flor. No se ve en los holandeses un tronco de árbol que tenga el *pathos* del movimiento flamenco, y los poderosos robles de Ruysdael parecen delicados junto a los árboles de Rubens.

Rubens levanta el horizonte en lo alto y hace pesado el cuadro cargándolo de materia; en los holandeses es fundamentalmente otra la relación entre cielo y tierra: el horizonte es bajo y puede acontecer que las cuatro quintas partes del cuadro se reserven para la atmósfera.

Tales observaciones no alcanzan valor, naturalmente, sino cuando pueden generalizarse. Hay que mantener la conexión entre la finura de los paisajes holandeses y otros fenómenos familiares y seguirla hasta el terreno de la tectónica. El modo de alinear los ladrillos en un muro o trama de una canastilla se sienten e interpretan en Holanda del mismo modo peculiar que el follaje de los árboles. Es característico que no sólo un pintor delicado como Dov, sino un narrador como Jan Steen (fig. 7), en medio de la escena más desenfrenada tenga que vagar para dibujar minuciosamente la urdimbre de un cesto. Y la red de líneas que forman las junturas blanqueadas en las construcciones de ladrillo, y la configuración de unas losetas bien asentadas; estos modelos de divisiones menudas fueron cabalmente saboreados por los pintores de arquitecturas o construcciones. Pero de la arquitectura real (no figurada) de Holanda puede decirse que la piedra parece haber adquirido una particular ligereza específica. Un edificio típico, como el Ayuntamiento de Amsterdam, evita todo aquello que en el sentido de la fantasía flamenca daría a la presencia de las grandes masas de piedra un énfasis de pesadez.

Se tropieza a cada paso en esto con las bases de la sensibilidad nacional, en las cuales el gusto formal roza de modo inmediato con factores ético-espirituales; y la historia del arte tiene ante si todavía problemas fecundos en cuanto quiera abordar sistemáticamente el de la psicología nacional de la forma. Todo va estrechamente unido. Las situaciones tranquilas de los retratos holandeses (o cuadros de figuras) dan las bases también para los fenómenos del mundo arquitectónico. Pero si traemos a cuento a Rembrandt, con su sentimiento por la vida de la luz, la cual, sus-

tituyéndose a toda figura sólida, se remueve misteriosamente en el espacio limitado, se siente uno impelido a ampliar la consideración convirtiéndola en un análisis del modo germánico en contraposición al latino.

El problema se bifurca ya aquí. Aunque en el siglo XVII se separan muy claramente lo flamenco y lo holandés, no puede servirnos, sin más, un período aislado del arte para emitir juicios generales sobre el tipo nacional. Tiempos distintos traen artes distintos, y el carácter de la época se cruza con el carácter nacional. Antes de afirmar que un estilo es nacional en cierto sentido, hay que haber afirmado hasta qué punto ese estilo contiene rasgos persistentes. A pesar de lo dominante que aparece Rubens dentro de su paisaje y de las muchas fuerzas que se orientan hacia su norte, no es posible conceder que haya sido expresión del carácter nacional «permanente» en igual grado que el arte de los holandeses contemporáneos. El pulso de la época se manifiesta en él más fuertemente. Una corriente especial de cultura, la sensibilidad del barroco latino, mediatiza enérgicamente su estilo, y por esto la invitación que nos hace él, más que los holandeses «sin época», tiende a que logremos darnos una idea de lo que ha de llamarse *estilo de la época*.

Se consigue esto en Italia mejor que en parte alguna, porque allí tuvo lugar la evolución sin influencia exterior, y permanece perfectamente reconocible en todos los cambios lo permanente del carácter italiano.

El cambio de estilo del Renacimiento al Barroco es el mejor ejemplo de cómo el espíritu de una nueva época desentraña una forma nueva.

Llegamos aquí a caminos muy trillados. Nada tan propio de la historia del arte como sentar paralelos entre épocas de cultura y de estilo. Las columnas y arcos del Alto Renacimiento hablan tan elocuentemente del espíritu de la época como las figuras de

Rafael, y una arquitectura barroca no da menos idea del cambio de ideales que la comparación del alemán volante de Guido Reni con la noble continencia y grandeza de la *Madonna Sixtina*.

Pero atengámonos a lo arquitectónico exclusivamente. El concepto central del Renacimiento italiano es el concepto de la proporción perfecta. Esta época intentó ganar en arquitectura lo que en la figura: la imagen de la perfección descansando en sí misma. Obtener cada forma como una existencia terminada en sí misma, ágil de coyunturas; sólo partes que alientan por sí mismas. Las columnas, los entrepaños de una pared, el volumen de la articulación espacial o del conjunto, las masas de la construcción de su totalidad son estructuras que hacen sentir al hombre una existencia satisfecha en sí misma, más allá de la medida humana, pero asequible siempre a la fantasía. Con infinito agrado percibe el sentido este arte como imagen de una existencia elevada y libre, en la que se le hace la gracia de participar.

El barroco se sirve del mismo sistema de formas; pero ya no da lo completo y perfecto, sino lo movido y en génesis; no lo limitado y aprehensible, sino lo limitado y colosal. Desaparece lo ideal de la proporción bella: más que al ser, el interés se atiene al acaecer. Las masas entran en movimiento: masas graves, articuladas pesadamente. La arquitectura deja de ser lo que fue en el Renacimiento en sumo grado: un arte ágil. La organización de los cuerpos constructivos, que antes daban la impresión de máxima libertad, cede el paso a un apelotonamiento de partes sin verdadera independencia.

Este análisis no agota el tema, sin duda alguna, pero puede bastar para indicar de qué modo los estilos son expresión de la época. Es un ideal nuevo el que habla en el barroco italiano, y si hemos antepuesto la arquitectura porque incorpora más sensiblemente ese ideal, también dicen lo mismo en su lenguaje los pintores y escultores contemporáneos, y quien quisiera reducir a conceptos los fundamentos psíquicos del cambio de estilos, tal

vez hallara aquí más pronto la palabra decisiva que entre los arquitectos. La relación entre el individuo y el mundo ha variado; un nuevo reino sensible se ha abierto; el alma busca salvación en la sublimidad de lo colosal y lo infinito. «Emoción y movimiento a toda costa», he aquí la característica de este arte, según fórmula breve del *Cicerone*[2].

Con los esquemas de los tres ejemplos de estilo, individual, nacional y de época, hemos aclarado los fines o propósitos de una historia del arte que enfoca en primera línea el estilo como expresión: como expresión de una época y de una sentimentalidad nacional como expresión de un temperamento personal. Es evidente que con todo esto no se ha tocado la calidad artística de la producción. El temperamento no hace obras de arte, ciertamente, pero constituye lo que puede llamarse la parte material del estilo, en el sentido amplio de abarcar también el especial ideal de belleza (tanto el individual como el de una colectividad). Los trabajos histórico-artísticos de esta índole están muy lejos aún del grado de perfección a que pueden aspirar, pero la tarea es atrayente y agradecida.

Los artistas no se interesan fácilmente por los problemas históricos de los estilos. Miran la obra sólo por el lado de la calidad: ¿Es buena? ¿Es concluyente en sí misma? ¿Se manifesta la naturaleza en ella de modo fuerte y claro? Todo lo demás viene a ser indiferente: léase cómo Hans de Marées refiere de sí mismo que no cesa de aprender a prescindir de escuelas y personalidades, para tener presente tan sólo la solución de los problemas artísticos, que en última instancia son iguales para Miguel Ángel que para Bartholomeus van der Helst. Los historiadores de arte, que, por el contrario, parten de la diversidad de los fenómenos, han tenido que soportar siempre la mofa de los artistas. Decían de ellos que convertían lo accesorio en principal, y al no entender el arte sino como expresión, se atenían precisamente a los aspectos no artísticos del hombre. Se puede analizar el temperamento de un

artista sin aclarar con ello cómo ha llegado a producirse la obra de arte, y con probar todas las diferencias que existen entre Rafael y Rembrandt sólo se conseguirá dar un rodeo en torno al problema capital, pues no se trata de indicar las diferencias que los separan, sino cómo por diferentes caminos alcanzaron ambos la misma cosa, es decir, la excelencia del gran arte.

No vamos a colocarnos de parte del historiador y defender su trabajo ante un público escéptico. Si es natural que el artista destaque a primer término lo que obedece a ley general, no se ha de censurar el interés que quien observa, desde el punto de vista histórico, siente por la diversidad formal con que el arte se manifiesta. Siempre será un problema de entidad no despreciable el desentrañar las condiciones que como material urdimbre —llámesele temperamento, espíritu de época o carácter racial— informan el estilo de individuos, épocas y pueblos.

Un mero análisis de la calidad y de la expresión no agotan, en verdad, la materia. Falta añadir una tercera cosa —y con esto llegamos al punto saliente de esta investigación—: el modo de la representación como tal. Todo artista se halla con determinadas posibilidades «ópticas», a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos «estratos ópticos» ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística.

Aduzcamos algunos ejemplos para mayor claridad. Apenas hay dos artistas que, a pesar de ser contemporáneos, sean más divergentes por temperamento que el maestro barroco italiano Bernini y el pintor holandés Terborch. Si a ellos, como hombres, no se les puede comparar, tampoco sus obras admiten el parangón. Ante las figuras vehementes de Bernini nadie se acordará de los tranquilos, delicados cuadritos de Terborch. Y, sin embargo, si se consideran juntos los dibujos de ambos maestros, por ejemplo, y se compara en general la factura, habrá que reconocer que

en el fondo hay un parentesco indudable. En ambos se observa ese modo de ver en manchas, no en líneas, que es precisamente lo llamado pictórico por nosotros, algo que diferencia de modo característico al siglo XVII del XVI. Nos encontramos, pues, aquí con un modo de ver del que pueden participar los artistas más heterogéneos, ya que no obliga a ninguna expresión determinada. Indudablemente, un artista como Bernini ha necesitado del estilo pictórico para expresar lo que tenía que expresar, y sería absurdo preguntar cómo se hubiera expresado en el estilo lineal del siglo XVI. A todas luces se trata aquí de conceptos esencialmente distintos a los que se contraponen, por ejemplo, si enfrentamos el impetuoso movimiento de masas del barroco a la tranquilidad y continencia del Alto Renacimiento. La mayor o menor movilidad son, al fin y al cabo, factores de expresión que pueden medirse según el mismo canon; pero lo pictórico y lo lineal son lenguajes distintos, en los cuales se puede decir todo lo posible, si bien cada uno desenvuelve su fuerza en un cierto sentido y tiene evidentemente su origen en una orientación especial.

Otro ejemplo: Se puede analizar la línea de Rafael como expresión, describir su trazo noble y grandioso frente a la pequeña laboriosidad del perfil cuatrocentista: en el trazo lineal de la *Venus* del Giorgione (fig. 8) se puede percibir la cercanía de la *Madonna Sixtina* (fig. 9), y en el terreno de la plástica, por ejemplo, en el *Baco joven* de Sansovino (fig. 10), comprobar la nueva línea de largo trazo. Nadie podrá decir que no se percibe ya en este modo grandioso de concebir la forma el aliento de la sensibilidad del siglo XVI; vincular forma y espíritu por modo tal no es entregarse a una superficial faena histórica. Pero el fenómeno tiene otro aspecto aún. Quien ha explicado la gran línea no ha explicado aún la línea en sí misma. No es, de ningún modo, evidente que Rafael, Giorgione y Sansovino busquen la expresión y la belleza de la forma en la línea. Hemos de tratar nuevamente de

relaciones y dependencias internacionales. La época de que hablamos es también para el Norte la época de la línea, y dos artistas cuyas personalidades se parecen poco indudablemente, Miguel Ángel y Hans Holbein *el Joven*, representan, sin embargo, el tipo de dibujo estrictamente lineal. Con otras palabras: se descubre en la historia del estilo un substrato de conceptos que se refieren a la representación como tal, y puede hacerse una historia evolutiva de la visualidad occidental en la cual las diferencias de los caracteres individuales y nacionales ya no tendrían tanta importancia. Sacar a luz esa íntima evolución óptica no es nada fácil indudablemente, y no lo es porque las posibilidades representativas de una época no se presentan jamás con una pureza abstracta, sino, como es natural, unidas siempre a una cierta sustancia expresiva, inclinándose entonces el espectador casi siempre a buscar en la expresión la explicación de todo el fenómeno.

Si Rafael en las arquitecturas de sus cuadros alcanza a fuerza de rigurosa ley el efecto de la contingencia y dignidad en extraordinaria medida, también es posible hallar en sus especiales temas el impulso y el fin propuesto, y, sin embargo, la «tectónica» de Rafael no ha de atribuirse por completo a un designio temperamental; no se trata de eso, sino más bien de la forma de representación vigente en aquella época, que él desarrolló de un modo especial utilizándola para sus fines particulares. No han faltado más tarde ambiciones semejantes, de parecida magnificencia, y, sin embargo, no se pudo retroceder ni recurrir a sus esquemas. El clasicismo francés del siglo XVII descansa en otra base «óptica», y por lo mismo llegó necesariamente a resultados distintos, aun partiendo del mismo propósito. Aquél, que todo lo relaciona con la expresión, establece la premisa errónea de que un temperamento dado dispone siempre de los mismos medios de expresión.

Además, si se habla de progresos en el terreno imitativo, es decir, de aquello que aportó cada época en nuevas observaciones

sobre la naturaleza, también se trata de material estrechamente vinculado a formas de representación dadas primariamente. Las observaciones del siglo XVII no pueden aplicarse sencillamente a la urdimbre del arte del quinientos. Los fundamentos generales son ya otros. Es un defecto que la literatura histórico-artística opere tan irreflexivamente con el torpe concepto de la *imitación del natural* como si se tratara de un proceso homogéneo de creciente perfeccionamiento. Ningún avance en lo de «entregarse a la naturaleza» nos explicará por qué un paisaje de Ruysdael (fig. 11) se diferencia de uno de Patinir, así como el «dominio progresivo de lo real» no nos hace comprender mejor la diferencia que hay entre una cabeza de Frans Hals y una cabeza de Alberto Durero. La sustancia material imitativa puede ser todo lo diferente que se quiera, pero lo decisivo es que en el fondo de la interpretación hay, acá y allá, otro esquema óptico, un esquema que radica mucho más hondo que en el mero problema de la evolución imitativa y condiciona tanto el fenómeno de la arquitectura como el del arte representativo. Una fachada romana barroca tiene el mismo denominador óptico que un paisaje de Van Goyen.

2. *Las formas más generales de representación*

Nuestro estudio se propone aclarar estas formas representativas. No analiza la belleza de Leonardo o de Durero, pero sí el elemento en que toma cuerpo esta belleza. No analiza la representación de la naturaleza según su sustancia imitativa, ni en qué se diferencia el naturalismo del siglo XVI del naturalismo del XVII, pero sí la manera de intuir que hay en el fondo de las artes imitativas en siglos distintos.

Intentaremos diferenciar formas fundamentales en el campo del arte de la época moderna, cuyos períodos sucesivos denominamos: Primer Renacimiento, Alto Renacimiento y Barroco, nombres que aclaran bien poco y que conducen por fuerza a equivocaciones si los empleamos indistintamente para el Norte y para el Sur, pero que ya casi no pueden ser desterrados. Por des-

gracia, se une a esto el papel equívoco de las imágenes: brote, florecimiento, decadencia. Si entre los siglos XV y XVI existe realmente una diferencia cualitativa, en el sentido de que el siglo XV ha tenido que elaborarse poco a poco los efectos de que dispone ya libremente el XVI, sin embargo, el arte (clásico) del quinientos y el arte (barroco) del seiscientos se hallan en una misma línea en cuanto a valor. La palabra *clásico* no indica en este lugar un juicio de valoración, pues también hay un barroco clásico. El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte. La evolución occidental de la época moderna no puede reducirse al esquema de una simple curva con su proclive, su culminación y su declive, ya que son dos los puntos culminantes que evidencia. La simpatía de cada cual puede recaer sobre el uno o el otro: en todo caso, hay que tener conciencia de que se juzga arbitrariamente, así como es arbitrario decir que el rosal alcanza su plenitud al dar las flores y el peral cuando da sus frutos.

Por mayor simplicidad hemos de tomarnos la libertad de hablar de los siglos XVI y XVII como si fuesen unidades de estilo, a pesar de que estas medidas temporales no significan producción homogénea y de que los rasgos fisionómicos del seiscientos comienzan ya a dibujarse antes del año 1600, así como por el otro extremo condicionan la fisonomía del XVIII. Nuestro propósito tiende a comparar tipo con tipo, lo acabado con lo acabado. Lo «acabado» no existe, naturalmente, en el sentido estricto de la palabra, puesto que todo lo histórico se halla sometido a una continua evolución; pero hay que decidirse a detener las diferencias en un momento fecundo y hacerlas hablar por contraste de unas y otras si no se quiere que sea algo inasible la evolución. Los antecedentes del Alto Renacimiento no deben ignorarse; pero representan un arte arcaico, un arte de primitivos para quienes no existía aún una forma plástica segura. Presentar las transiciones particulares que llevan del estilo del siglo XVI al del XVII es

tarea que ha de quedar para la descripción histórica especial, la cual no llegará a cumplir su cometido exactamente hasta que no disponga de los conceptos decisivos.

Si no nos equivocamos, se puede condensar la evolución, provisionalmente, en los cinco pares de conceptos que siguen:

1. La evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir, el desarrollo de la línea como cauce y guía de la visión, y la paulatina desestima de la línea. Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil —en contorno y superficies—, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo «palpable». En la primera, el acento carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, *perfilista*, aísla las cosas; en cambio, la retina pictórica maniobra su conjunción. En el primer caso radica el interés mucho más en la aprehensión de los distintos objetos físicos como valores concretos y asibles; en el segundo caso, más bien en interpretar lo visible en su totalidad, como si fuese vaga apariencia.

2. La evolución de lo superficial a lo profundo. El arte clásico dispone en planos o capas las distintas partes que integran el conjunto formal, mientras que el barroco acentúa la relación sucesiva de fondo a prestancia o viceversa. El plano es el elemento propio de la línea; la yuxtaposición plana, la forma de mayor visualidad. Con la desvaloración del contorno viene la desvaloración del plano, y la vista organiza las cosas en el sentido de anteriores y posteriores. Esta diferencia no es cualitativa: no tiene nada que ver esta novedad con una aptitud más grande para representar la profundidad espacial, antes bien, lo que significa fundamentalmente es otra manera de representarla; así como tampoco el *estilo plano*, en el sentido que nosotros le damos, es el estilo del arte primitivo, ya que no hace acto de presencia hasta

que llegan a dominarse totalmente el escorzo y el efecto espacial (fig. 12).

3. La evolución de la forma cerrada a la forma abierta. Toda obra de arte ha de ser un conjunto cerrado, y ha de considerarse como un defecto el que no esté limitada en sí misma. Sólo que la interpretación de esta exigencia ha sido tan diferente en los siglos XVI y XVII, que frente a la forma suelta del barroco puede calificarse, en términos generales, la construcción clásica como arte de la forma cerrada. La relajación de las reglas y del rigor tectónico, o como quiera que se llame al hecho, no denota meramente una intensificación del estímulo, sino una nueva manera de representar empleada consecuentemente, y por lo mismo hay que aceptar este motivo entre las formas fundamentales de la representación.

4. La evolución de lo múltiple a lo unitario. En el sistema del ensamble clásico cada componente defiende su autonomía a pesar de lo trabado del conjunto. No es la autonomía sin ducción del arte primitivo: lo particular está supeditado al conjunto sin perder por ello su ser propio. Para el observador presupone ello una articulación, un proceso de miembro a miembro, lo cual es algo muy diferente, o la concepción como conjunto que emplea y exige el siglo XVII. En ambos estilos se busca la unidad (lo contrario de la época preclásica, que no entendía aún este concepto en su verdadero sentido), sólo que en un caso se alcanza la unidad mediante armonía de partes autónomas o libres, y en el otro mediante la concentración de partes en un motivo, o mediante la subordinación de los elementos bajo la hegemonía absoluta de uno.

5. La claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos. Se trata de un contraste por de pronto afín al de lo lineal y lo pictórico: la representación de las cosas como ellas son tomadas separadamente y asequibles al sentido plástico del tacto, y la representación de las cosas según se presentan, vistas en globo, y sobre

todo según sus cualidades no plásticas. Es muy particular advertir que la época clásica instituye un ideal de claridad perfecta que el siglo XV sólo vagamente vislumbró y que el XVII abandona voluntariamente. Y esto no por haberse tornado confuso el arte —lo cual es siempre de un efecto desagradable—, sino porque la claridad del motivo ya no es el fin último de la representación; no es ya necesario que la forma se ofrezca en su integridad: basta con que se ofrezcan los asideros esenciales. Ya no están la composición, la luz y el color al servicio de la forma de un modo absoluto, sino que tienen su vida propia. Hay casos en que una ofuscación parcial de la claridad absoluta se utiliza con el único fin de realzar el encanto; ahora bien: la claridad «relativa» no penetra en la historia del arte como forma de representación amplia y dominante hasta el momento en que se considera ya la realidad como un fenómeno de otra índole. Ni constituye una diferencia cualitativa el que abandone el barroco los ideales de Durero y de Rafael, sino más bien una orientación distinta frente al mundo.

3. *Imitación y decoración*

Las formas de representación ya enumeradas significan algo de tal modo general, que naturalezas tan distanciadas entre sí como Terborch y Bernini —insistiendo en el ejemplo anterior— caben dentro del mismo tipo. La comunidad de estilo de estos dos artistas se basa en lo que para los hombres del siglo XVII era precisamente lo evidente: ciertas condiciones fundamentales, a las que va unida la impresión de lo vivo, sin que impliquen un valor expresivo más determinado.

Ya se las considere como formas de representación o como formas de visión, el hecho es que en estas formas se ve la naturaleza y en ellas expresa su contenido el arte. Pero es peligroso hablar solamente de «situaciones de visión» determinadas que condicionan la aprehensión, desde el momento en que toda concepción artística aparece ya organizada según determinados puntos

de vista del gusto. Por eso nuestros cinco pares de conceptos tienen un sentido tanto imitativo como decorativo. Cualquier modo de reproducir la naturaleza muévese de por sí dentro de un determinado esquema decorativo. La visión lineal va unida para siempre a una idea de belleza exclusivamente suya, y lo mismo le acontece a la visión pictórica.

No es sólo en virtud de una nueva verdad natural por lo que un arte ya avanzado disuelve la línea, reemplazándola por la masa móvil, sino también en virtud de un nuevo sentimiento de la belleza. E igualmente hay que decir que la representación en el tipo plano corresponde, indudablemente, a cierto estadio de la intuición; pero también entonces la forma de representación tiene su lado decorativo. El esquema no da nada todavía por sí mismo, pero contiene la posibilidad de desenvolver bellezas de orden plano, tal como no posee ya ni quiere poseer el estilo de profundidad[3]. Y así podríamos seguir a lo largo de toda la serie.

Pero si también estos mismos conceptos del substrato apuntan a un determinado tipo de belleza, ¿cómo no retrocedemos al punto de partida, donde se consideraba el estilo como la expresión directa del temperamento de una época, de un pueblo o de un individuo? ¿No quedará lo nuevo reducido a que el corte se hace mucho más abajo, quedando los fenómenos, en cierto modo, bajo un denominador común más amplio?

Quien así hable desconoce que nuestra segunda serie de conceptos pertenece a otro género, en cuanto que tales conceptos obedecen en su evolución a una necesidad íntima. Representan un proceso psicológico-racional. El avance que representa el paso de la concepción táctil o plástica a otra puramente óptico-pictórica tiene su lógica natural y no pudo ser al revés. Y lo mismo acontece con el proceso de lo tectónico a lo atectónico, de lo severamente ordenado a lo libremente ordenado, de lo múltiple a lo simple.

Aduzcamos el ejemplo —que no debe ser interpretado falsamente en sentido mecánico— de la piedra que baja rodando por la ladera y que puede adoptar muy distintos movimientos al caer, según sean la inclinación del monte, la aspereza o la suavidad del terreno, etc.; pero todas estas posibilidades están sujetas a la misma ley de la caída de los cuerpos. En la naturaleza psicológica del hombre se dan también determinados procesos que pueden considerarse como subordinados a ley en el mismo sentido que el crecimiento fisiológico. Pueden variar por modo múltiple y en grado sumo y pueden tropezar con obstáculos y quedar detenidos total o parcialmente; pero una vez el proceso en marcha, se observará en todo su curso una cierta legitimidad.

Nadie pretenderá sostener que «la visión» evoluciona por sí misma. Condicionada y condicionando interviene siempre en las demás esferas del espíritu. No existe un esquema óptico sin otro origen que el de sus propias premisas que pueda serle impuesto al mundo en cierto modo como un patrón inerte. Pero aún viéndose siempre como se quiere ver, no excluye esto la posibilidad de que obre una ley en toda transformación. Dar con esa ley: he aquí un problema de cardinal importancia. Para una historia científica del arte, el problema fundamental.

Al final de nuestra investigación volveremos sobre el tema.

Fig. 1. Botticelli: *El nacimiento de Venus* (detalle).

Fig. 2. Lorenzo di Credi: *Venus*.

Fig. 3. Terborch: *Concierto familiar*.

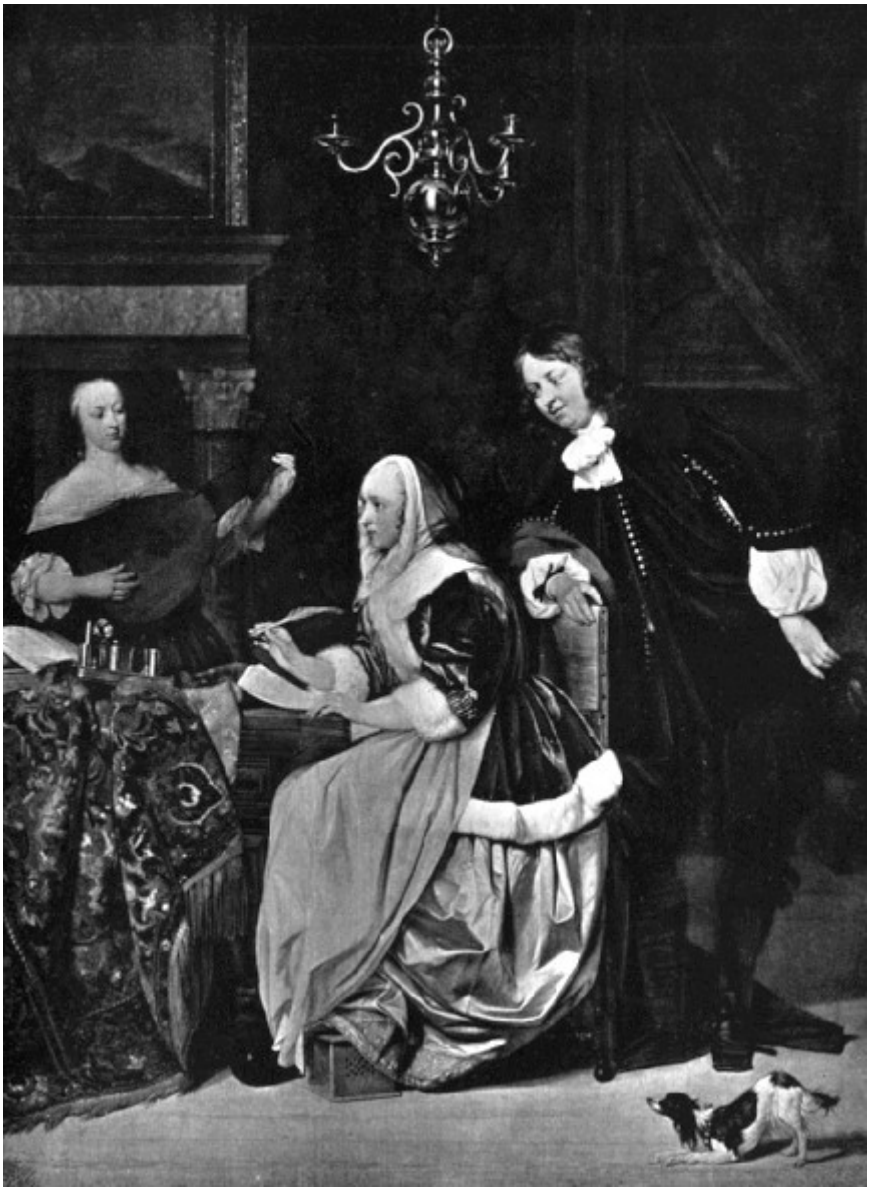

Fig. 4. Metsu: *Lección de música*.

Fig. 5. Hobbema: *Paisaje con molino*.

Fig. 6. Rubens: *Paisaje con vacas*.

Fig. 7. Steen: *El mundo al revés* y detalle.

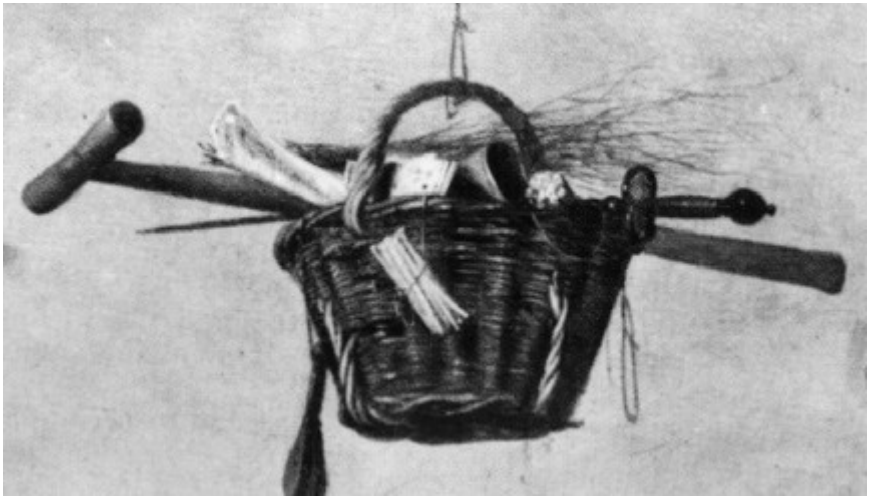

Fig. 8. Giorgione: *Venus en reposo*.

Fig. 9. Rafael: *Madonna Sixtina*.

Fig. 10. Sansovino: *Baco joven*.

Fig. 11. Ruysdael: *El bosque*.

Fig. 12. *Iglesia de Santa Inés*, de Barromini, y Fontana Central de la Piazza Navona, de Bernini (detalle en página siguiente).

I

LO LINEAL Y LO PICTÓRICO

Observaciones generales

1. *Lineal y pictórico. Imagen táctil e imagen visual*

Si queremos expresar en términos generales la diferencia entre el arte de Durero y el de Rembrandt, decimos que en el de Durero da la tónica el dibujo, mientras en el de Rembrandt lo pictórico predomina. Con lo cual tenemos conciencia de haber caracterizado algo más que lo personal: la diferencia de dos épocas. La pintura occidental, que fue lineal durante el siglo XVI, se desenvolvió francamente en el sentido pictórico durante el siglo XVII. Aunque no hubo más que un Rembrandt, se verificó dondequiera un cambio radical de hábitos en la manera de ver, y quien tenga interés en aclarar su relación con el mundo de lo visible ha de considerar y poner en claro, por de pronto, cuanto se refiere a estas dos maneras de ver, tan distintas en el fondo. La manera pictórica es la posterior, y no es fácil de concebir sin la primera, pero no es la indiscutiblemente superior. El estilo lineal ha originado valores que el estilo pictórico ya no posee ni quiere poseer. Son dos concepciones del mundo que lo enfocan de modo distinto, según su gusto e interés, y que, sin embargo, son igualmente aptas para dar una imagen completa de lo visible.

Aunque la línea no significa, dentro del fenómeno del estilo lineal, más que una parte de la cosa, y el contorno del cuerpo no puede separarse de lo que contiene, se puede usar, sin embargo, la definición popular diciendo que el estilo en que da la tónica el dibujo ve en líneas, y el estilo pictórico ve en masas. Ver lineal-

mente significa, pues, que el sentido y belleza de las cosas es, por de pronto, buscado en el contorno —también lo tienen las formas internas—, siendo llevada la visión a lo largo de las lindes, impelida a una palpación de los bordes, mientras que la visión en masas se verifica cuando la atención se sustrae de los bordes, cuando el contorno, como guía de la visión, llega a ser más o menos indiferente, y lo primario en la impresión que se recibe de las cosas es su aspecto de manchas. Para el caso es igual que las manchas nos inciten como color o como masas claras y oscuras simplemente.

La mera existencia de luz y sombra, aun en el caso en que lleven adscrito un papel importante, no decide sobre el carácter pictórico de un cuadro. El arte en que el dibujo se atribuye el papel decisivo tiene que servirse también de los cuerpos y del espacio y utilizar luces y sombras para obtener efecto plástico. Pero la línea se les supraordina o se les coordina por lo menos como límite fijo. Leonardo es tenido justamente por padre del claroscuro y, en especial, su *Cena* (fig. 13) es el cuadro en que, por vez primera en el nuevo arte, se utilizan ampliamente luz y sombra como factores de composición; pero ¿qué serían estas luces y sombras sin el trazo seguro, mayestático de la línea? Todo depende de la importancia decisiva que se conceda o niegue a los contornos, es decir, de que éstos hayan de leerse linealmente o no. En el primer caso, el contorno viene a ser carril en torno a la forma, por el cual se deja ir seguro el espectador; en el otro caso, son los claros y oscuros los que dominan el cuadro, no estando, ciertamente, exentos de limitación, pero sin que estos límites se acentúen. Puede que aparezca todavía acá y allá un trozo de contorno palpable; pero ha cesado por completo en su oficio de uniforme conductor seguro en el todo formal. Por esto, lo que establece diferencia entre Durero y Rembrandt no es un más o un menos en el empleo de luz y sombra, sino que en aquél aparecen las masas con los bordes acusados, y sin acusar en éste.

Tan pronto como se despoja a la línea de su poder confinante, empiezan las posibilidades pictóricas. En seguida parece que cada rincón empieza a animarse a impulsos de un movimiento misterioso. Mientras la elocuencia enérgica del borde circundante hace indesplazable la forma y por así decir da fijeza a la visión, es algo propio de la esencia de toda representación pictórica el dar carácter de vaguedad a la visión: la forma comienza a jugar; luces y sombras llegan a constituir un elemento de por sí, buscándose y enlazándose de un nivel a otro y de un fondo a otro; el conjunto cobra el aspecto de un movimiento inagotable, sin fin. Es indiferente que el movimiento sea flameante y vivaz o sólo un temblor suave y titilante: será inagotable siempre a la contemplación.

Puede fijarse también la diferencia de estilos diciendo que el modo de ver lineal separa una forma de otra radicalmente, mientras la visión pictórica, por el contrario, se atiene al movimiento que se desprende del conjunto. Allá, líneas uniformes y claros que se separan; acá, límites desvanecidos que favorecen la fusión. Son varias las cosas que contribuyen a obtener el efecto de movimiento integral —ya hablaremos de esto—, pero la autonomía de las masas de luz y de sombra, de modo que entren en mutuo juego independiente, es la base de toda impresión pictórica. Y con esto queda dicho que aquí lo decisivo no es lo particular, sino el conjunto, pues sólo en éste puede obrarse aquella misteriosa transfusión de forma, luz y color, y es evidente que lo inobjetivo e incorpóreo ha de tener aquí tanta importancia como lo corporal-objetivo.

Cuando Durero o Cranach colocan un desnudo destacándose como algo sobre un fondo oscuro, los elementos permanecen fundamentalmente separados: el fondo es el fondo, la figura es la figura, y la Venus o la Eva que vemos ante nosotros hace el efecto de silueta blanca sobre negro realce. Por el contrario, si es un desnudo de Rembrandt el que tenemos sobre fondo oscuro, pa-

rece que lo claro del cuerpo va surgiendo de la oscuridad del espacio, por decirlo así; es como si todo fuese de una misma materia. No implica esto que la visualidad o nitidez del objeto disminuya. Con perfecta conservación de la claridad formal puede realizarse aquella peculiar unificación en una vitalidad propia de las luces y las sombras modeladoras e igualmente pueden contribuir figura y espacio, elementos reales e irreales a la impresión de un movimiento independiente sin que queden desatendidas las exigencias de la estructura objetiva.

Pero los pintores —para decirlo de antemano— tienen sobrado interés, sin duda alguna, en que luces y sombras se libren de quedar convertidas meramente en intérpretes de la forma. El modo más sencillo de obtener un efecto pictórico es no poner la iluminación al servicio de la claridad del objeto, sino, despreocupándose de esto, hacer que las sombras no se adhieran ya a la forma. De esta suerte, en el conflicto que surge entre la claridad del objeto y la proyección luminosa, la vista se entrega gustosa al simple juego de tonos y formas del cuadro. La iluminación pictórica —en un interior de iglesia, por ejemplo— no será aquella que hace destacarse nítidos los pilares y paredes, sino, al contrario, la que pasa sobre la forma y, en cierto modo, la encubre parcialmente. Del mismo modo se procurará hacer pobres de expresión las siluetas —si es que este concepto sigue sirviendo aquí—. La silueta pictórica no se ajusta nunca a la forma del objeto: en cuanto su expresión objetiva se acusa excesivamente, se despega y dificulta la fusión de masas en el cuadro.

Pero con todo esto no se ha dicho aún lo decisivo. Tenemos que volver sobre la diferencia entre la representación lineal y la pictórica tal como la conoció ya la Antigüedad, a saber: que aquélla ofrece las cosas como son, y ésta como parecen ser. Algo tosca suena esta definición, casi insoportable, desde luego, a la consideración filosófica. ¿No es todo apariencia acaso? ¿Y qué sentido puede tener hablar de una representación de las cosas tal

como ellas son? En el terreno del arte tienen estos conceptos, indudablemente, su derecho establecido. Hay un estilo que, templado esencialmente para lo objetivo, aprehende las cosas e intenta infundirles virtud según sus proporciones táctiles y sólidas, y hay un estilo, por el contrario, que, templado más subjetivamente, trata de representar las cosas partiendo de la imagen en que lo visible se ofrece realmente a la vista, y que a menudo tiene tan poca semejanza con la idea de la contextura auténtica del objeto.

El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiese tocarlos con los dedos; todas las sombras modeladoras se ajustan de modo tan pleno a la forma, que casi solicitan el sentido del tacto. La representación y la cosa son, por decirlo así, idénticas. Por el contrario, el estilo pictórico se aparta más o menos de la cosa tal como es. No reconoce ya los contornos continuados, y las superficies palpables aparecen destruidas. Para él no hay más que manchas yuxtapuestas, inconexas. Dibujo y modelado no coinciden ya en sentido geométrico con el substrato plástico de la forma, reduciéndose a reproducir la apariencia óptica de la cosa.

Allí donde la naturaleza mostraba una curva, acaso encontramos ahora un ángulo, y en vez de un aumento o una disminución paulatinos de la luz aparecerá de golpe lo claro y lo oscuro, en masas discontinuas. No se recoge más que la *apariencia* de la realidad, algo enteramente distinto de lo que configuraba el arte lineal en su modo de ver, plásticamente condicionado, y precisamente por esto los trazos que utiliza el estilo pictórico no pueden ya tener relación ninguna directa con la forma objetiva. El uno en un estilo del ser; el otro, un estilo del parecer. La figura queda en el cuadro de un modo vagoroso, no debiendo consolidarse en las líneas ni superficies que acompañan a la tangibilidad de la cosa real.

El hecho de ceñir una figura con línea uniforme y precisa conserva algo en sí todavía de captación física. La operación que ejecuta la vista aseméjase a la operación de la mano que se desliza palpando por la superficie del cuerpo, y el modelado, que con la gradación de luz evoca lo real, alude también al sentido del tacto. La representación pictórica, de meras manchas, excluye, por el contrario, estas analogías. Nace del ojo y se dirige al ojo exclusivamente; y así como el niño pierde el hábito de tomar las cosas con las manos para «comprenderlas», así se ha deshabituado la Humanidad a examinar la obra pictórica con sentido táctil. Un arte más desarrollado aprendió a abandonarse a la mera apariencia.

Queda con esto desplazada la idea toda de la obra artística: la imagen táctil se ha convertido en imagen visual, cambio de orientación el más capital que conoce la historia del arte.

No se necesita recurrir, desde luego, a las últimas fórmulas de la moderna pintura impresionista para ver con claridad la transformación del tipo lineal en el tipo pictórico. El cuadro de una calle animada, tal como las pintó Monet, donde nada, ni siquiera el dibujo, coincide con la forma que creemos conocer de la naturaleza, un cuadro con tan sorprendente apartamiento entre el dibujo y la cosa no se encuentra, desde luego, en la época de Rembrandt; empero el impresionismo ya está allí fundamentalmente. Todo el mundo conoce el ejemplo de la rueda en movimiento: para el efecto, pierde los radios, los cuales son sustituidos por círculos concéntricos indeterminados, llegando a perder su pura forma geométrica incluso el círculo de la llanta. Pues bien: tanto Velázquez como el apacible Nicolaes Maes han pintado esta impresión. La interpretación borrosa es lo que hace que gire la rueda. Los signos de la representación se han alejado por completo de la forma real. He aquí un triunfo del parecer sobre el ser.

Pero, después de todo, esto no es más que un caso periférico. La nueva representación abarca tanto lo que se mueve como lo

inmóvil. Dondequiera que se reproduzca el contorno de una esfera en reposo, no como forma circular geométricamente pura, sino en líneas rotas, quedando el modelado de su superficie descompuesto en manchas de luz y sombra independientes, en vez de procederse por gradaciones imperceptibles, nos encontramos ya en terreno impresionista.

Y si es cierto que el estilo pictórico no reproduce las cosas en sí, sino que representa el mundo en cuanto visto, es decir, con la realidad con que aparece a los ojos, queda dicho que las diferentes partes de un cuadro son vistas desde un punto único y la misma distancia. Esto parece evidente… Pero no lo es. Para una visión nítida, la distancia es algo relativo: distintas cosas requieren distintas proximidades oculares. En uno y el mismo conjunto de formas pueden darse problemas completamente distintos para la vista. Se ve, por ejemplo, muy clara la forma de una cabeza; pero el dibujo del cuello de encaje que ostenta más abajo pide una aproximación o, por lo menos, una especial colocación de los ojos si han de ver claramente lo que quieren. El estilo lineal, como representación de la realidad, hizo, sin más, esta concesión a favor de la claridad objetiva. Parecía completamente natural que se quisiesen reproducir las cosas cada una en su traza justa, de modo que resultasen perfectamente claras. No existía fundamentalmente para este arte la demanda de una interpretación óptica unitaria, precisamente en sus manifestaciones más puras. Holbein, en sus retratos, persigue hasta en lo más nimio la forma de los encajes y de la orfebrería. Por el contrario, Frans Hals ha pintado alguna vez un cuello de encajes como si fuese un fulgor blanco nada más. No pretendía dar otra cosa que lo recogido por la mirada al pasar sobre el conjunto. Naturalmente, el fulgor ha de parecer tal, que nos convenza de que en definitiva tiene todos los detalles, y que sólo se debe a la distancia la apariencia imprecisa.

La medida de lo que es posible ver como unidad ha sido apreciada muy diversamente. Aunque suele llamarse impresionismo únicamente al grado máximo, ha de tenerse en cuenta, sin embargo, que esto no significa nada esencialmente nuevo. Será difícil determinar el punto en que termina lo «puramente pictórico» y empieza lo impresionista. Todo es aquí transición. Por tal motivo apenas si es posible fijar la última manifestación del impresionismo que pudiera considerarse como su perfección clásica. Antes puede esto concebirse en el otro terreno. La obra de Holbein es, en realidad, la insuperable personificación del arte de la realidad, del cual se han eliminado todos los elementos del mero parecer. No existe —y es digno de nota— un término adecuado para esta forma de representación.

Aún más. La visión unitaria va ligada, naturalmente, a una cierta distancia. Pero la distancia impone que la redondez corpórea vaya adquiriendo una apariencia cada vez más plana. Allí donde acaban las sensaciones táctiles, allí donde no se aprecian más que tonos claros y oscuros yuxtapuestos, está preparado el terreno para la representación pictórica. Y no es que falte la impresión de volumen y de espacio; al contrario, la ilusión corpórea puede ser más enérgica; pero esta ilusión está conseguida no introduciendo en el cuadro más plasticidad que la contenida realmente en la apariencia del conjunto. En esto se diferencia un aguafuerte de Rembrandt de cualquier grabado de Durero. En Durero, el esfuerzo incesante por ganar valores táctiles, y un dibujo que por dondequiera que vaya persigue la forma en sus líneas modeladoras; en Rembrandt, por el contrario, la tendencia a apartar la imagen de la zona táctil y eliminar en el dibujo cuanto se refiera a experiencias inmediatas de los órganos táctiles, de modo que en ocasiones la forma bombeada se dibuja como un simple plano con una serie de trazos rectos, sin que por ello haga el efecto de plana en relación con el conjunto. Este estilo no se evidencia en él desde el principio. Dentro de la producción de

Rembrandt hay una evolución evidente. Así, la primera *Diana en el baño* está todavía modelada en un estilo (relativamente) plástico, toda ella con líneas curvas, forma por forma; pero los posteriores desnudos femeninos, vistos en conjunto, no llevan casi más que lineamentos planos. La figura, en aquél, resalta; en las composiciones posteriores, al contrario, está sumergida en la suma de tonalidades que forman el ambiente o espacio. Pero lo que en el trazado del dibujo se presenta claro es también, naturalmente, lo que constituye la base de la imagen pintada, aunque tal vez al profano le sea más difícil darse cuenta exacta.

Allende la comprobación de estos hechos característicos del arte de la representación en superficies, no se debe olvidar que tendemos a un concepto de lo pictórico que impere también fuera del campo especial de la pintura y signifique para la arquitectura tanto como para las artes imitativas.

2. *Lo pictórico-objetivo y su antítesis*

En los párrafos precedentes se ha tratado de lo pictórico como de una cuestión de interpretación, en el sentido de que no atañe al objeto, sino que es el ojo el que, según su albedrío, interpreta todo, de una u otra manera, pictórica o no pictóricamente.

Ahora bien: no puede negarse que, en la naturaleza misma, calificamos ya de pictóricas ciertas cosas y situaciones. Parece ser a ellas inherente este carácter pictórico independientemente de la interpretación especial que les dé una pupila predispuesta a lo pictórico. Pictórico en sí y por sí no hay nada, naturalmente; incluso lo llamado objetivamente pictórico sólo llega a serlo en función del sujeto; pero, por lo mismo, los motivos cuyo carácter pictórico se basa en situaciones efectivas y comprobables, se pueden destacar como algo especial. Son éstos los motivos en los que cada forma singular entra de tal modo en una conexión más vasta, que suscita una impresión de general movimiento. Si a esto se añade el movimiento real, tanto mejor; pero no es necesa-

rio. Pueden ser intrincamientos de forma los que operan pictóricamente, o bien puntos de vista e iluminaciones especiales: la corporeidad fija y tranquila será escamoteada por el encanto de un movimiento que no está en el objeto, con lo cual queda dicho que el conjunto existe para la vista solamente como «cuadro» que nunca, ni siquiera en un sentido ideal, podrá ser táctilmente aprehensible.

Se dice que es pintoresca[1] la figura andrajosa del mendigo, con su sombrero abollado y los zapatos rotos, mientras que los sombreros y las botas recién salidos de la tienda se tienen por antipintorescos. Les falta la vida bullente y rica de la forma, comparable a los rizos del agua, al soplo del viento. Y si parece esta imagen impropia para los andrajos del mendigo, pensemos en ricas vestiduras, a cuya superficie se imprime movimiento, con igual resultado, rompiéndola mediante unas aberturas o por el simple impulso de los pliegues.

Por las mismas razones hay una pintoresca belleza de las ruinas. Se ha roto la rigidez de la forma tectónica, y al desmoronarse los muros, al formarse grietas y boquetes y en ellos crecer las matas, surge una vida que se desprende de la superficie como un estremecimiento, como un fulgor. Y al conmoverse los bordes y desaparecer las ordenaciones y líneas geométricas, la construcción entra a formar un todo pintoresco con las formas de la naturaleza que se mueven libremente, con los árboles y las colinas, vinculación vedada a la arquitectura no ruinosa.

Un interior parece pintoresco no cuando es el armazón de techumbre y paredes lo que atrae la atención, sino cuando reina la oscuridad en sus ángulos y hay multitud de enseres en sus rincones, de modo que de todo ello se desprenda, unas veces jocunda y otras veces tácita, la impresión de un movimiento que todo lo invade. Ya el gabinete en el grabado de Durero, *San Jerónimo*, parece pintoresco; pero si se le compara con las cuevas y cabañas en que moran las familias labriegas de Ostade, resultará que es aquí

la sustancia decorativo-pintoresca tan superior, que desearíamos haber reservado tal calificativo para estos casos.

La opulencia de líneas y masas producirá siempre una cierta ilusión de movimiento; pero preferentemente son las ricas agrupaciones las que proporcionan los conjuntos pintorescos. ¿Qué es lo que produce el encanto de los rincones pintorescos de una ciudad vieja? Junto a la movida disposición de los ejes contribuyen, sin duda muy fuertemente, el motivo de traslapos y puntales. No sólo quiere decir esto que quede un misterio por descifrar, sino que al complicarse las formas surge una figura total que es algo distinto de la mera suma de las partes. El valor pintoresco de esta nueva figura habrá que apreciarlo en tanto más cuanto más sorprendente resulte frente a las formas conocidas de las cosas. Todo el mundo sabe que entre los posibles aspectos de un edificio el menos pintoresco es el de la fachada, porque se corresponden por completo la apariencia y la cosa. Pero en cuanto entra en juego el escorzo se separa de la cosa, apariencia, la forma de la imagen es otra que la forma del objeto, y decimos que tiene una gracia de movimiento pintoresca. Sin duda desempeña un papel importante en la impresión de tal escorzo la huida hacia el fondo: el edificio cobra profundidad. La consecuencia óptica efectiva es que en este caso pasa a segundo término la claridad objetiva, tras una apariencia en la que el contorno plano se ha despojado de la pura forma objetiva. Ésta no se ha hecho irreconoscible, pero la esquina que presenta ya no es un ángulo recto, y las líneas paralelas que ostentaba han perdido su paralelismo. Mientras todo se desplaza ahora, silueta y dibujo interno, surge un juego de formas completamente independiente que se saborea tanto más cuando, a pesar de todo, se mantiene la forma original y fundamental en el cambio total de aspecto. Una silueta pintoresca no coincide nunca con la forma del objeto.

Es natural que las formas arquitectónicas movidas lleven por sí mismas ventaja a las formas tranquilas para producir la impre-

sión pintoresca. Cuando se trata de un movimiento real el efecto surge aún más fácilmente. No hay nada tan pintoresco como la muchedumbre agitada de un mercado, donde no sólo por el amontonamiento y confusión de personas y cosas se sustrae la atención de los objetos aislados, sino que el espectador, precisamente por tratarse de un todo movido, se siente solicitado para abandonarse a la mera impresión visual sin detenerse a controlarla detalladamente con los datos plásticos. No todos secundan esta solicitación, y quien la obedece puede hacerlo en varios grados; es decir, la belleza pintoresca de la escena puede ser entendida de varios modos. Pero aún tratándose de una representación puramente lineal, quedaría siempre margen —y esto es lo decisivo— para un cierto efecto decorativo-pintoresco.

Y ya no es posible dejar sin mención en este contexto el motivo de las *iluminaciones* (efectos de luz) pintorescas. También ahora se trata de hechos objetivos a los cuales se les atribuye un carácter decorativo-pintoresco independientemente de la manera de ser aprehendidos. Para el sentir vulgar son, ante todo, los casos en que la luz o las sombras hacen caso omiso de la forma, es decir, que se oponen a la claridad del objeto. Ya pusimos como ejemplo la iluminación pintoresca de un interior de iglesia. Cuando el rayo solar que cae atraviesa la oscuridad y traza de un modo, al parecer arbitrario, sus figuras en las pilastras y en el suelo, resulta un tan cabal espectáculo, que el gusto vulgar exclama satisfecho: «¡Qué pintoresco!». Pero hay situaciones en que el esfumarse de la luz y su rehílo en el espacio impresionan con la misma intensidad, sin que el antagonismo entre forma y luz sea tan rudo. La pintoresca hora vespertina es un caso de estos. En ella lo objetivo es superado de otro modo: las formas se disuelven en la atmósfera, pobre de luz, y se ven, en lugar de un número de cuerpos aislados, inciertas masas claras y oscuras que se confunden en un ritmo común.

Los ejemplos de casos objetivamente pintorescos de esta clase se ofrecen en gran cantidad. Contentémonos con estos ejemplos decisivos. Es evidente que no todos tienen el mismo calibre: hay impresiones de ritmo pintoresco más burdas o más finas, según haya participado más o menos en ellas lo objetivo plástico. Todas tienen la propiedad de ser fácilmente accesibles a un tratamiento pintoresco, pero no están forzosamente destinadas a ello. Incluso cuando nos encontramos con ellas en el estilo lineal resultará un efecto que no se puede calificar mejor que con el concepto de pintoresco, como pudimos ya observar en el *San Jerónimo* de Durero.

La cuestión verdaderamente interesante es ésta: ¿Cómo se comporta históricamente el estilo de representación pictórica con lo pintoresco del motivo?

Es, por de pronto, evidente que el lenguaje vulgar califica de pintoresco todo conjunto formal que, aun en reposo, suscite una impresión de movimiento. Pero la idea de movimiento pertenece también a la esencia de la visión pictórica: ésta lo recoge todo como vibración y no deja cuajarse nada en líneas o planos precisos. En este sentido existe, indudablemente, un parentesco fundamental. Pero basta una ojeada a la historia del arte para advertir que el florecimiento de la representación pictórica no coincide con el desarrollo de los motivos vulgarmente tenidos por pintorescos. Un fino pintor de arquitecturas no necesita construcciones pintorescas para hacer obra pictórica. La entonada indumentaria de las princesas que hubo de pintar Velázquez, con sus diseños lineales, no es, en absoluto, lo que se entiende por pintoresco en el sentido popular de la expresión; pero la visión de Velázquez fue aquí tan intensamente pictórica, que los vestidos superan en este aspecto a los andrajos de los mendigos de Rembrandt joven, a pesar de que a éste parece haberle sido más propicia la materia prima.

El ejemplo de Rembrandt enseña precisamente que el progreso de la concepción pictórica puede ir vinculado a una simplicidad cada vez mayor. Pero simplicidad significa, en este caso, alejamiento del ideal vulgar de los motivos pintorescos. Cuando Rembrandt era mozo creía que la belleza estaba en los capotones desgarrados de los mendigos. Entre las cabezas, prefería las de los viejos, surcadas de innumerables arrugas. Recurre a los muros ruinosos, a las escaleras retorcidas, a las perspectivas en escorzo, a las iluminaciones violentas, al hormigueo de las muchedumbres, etc.; más tarde va abandonando lo pintoresco y aumentando en igual proporción lo cabalmente pictórico.

Según esto, ¿podremos distinguir entre lo pictórico imitativo y lo pictórico decorativo? Sí y no. Existe, sin duda, lo pictórico de carácter más objetivo material, y no hay nada que oponer en principio a que se le califique de pictórico decorativo. Pero es el caso que éste no acaba donde acaba lo material. El mismo Rembrandt, a quien las cosas y composiciones pintorescas llegan un día a no importarle, sigue siendo pictóricamente decorativo. Pero entonces ya no son precisamente los trozos singulares del cuadro los vehículos del ritmo pictórico: éste flota más bien como un vaho sobre la imagen aquietada.

Lo que vulgarmente se llama motivo pintoresco es, más o menos, sólo una fase previa de las formas superiores del gusto pictórico, de máxima importancia histórica, pues gracias a estos efectos más externos y objetivamente pictóricos parece que pudo desarrollarse y educarse el sentimiento apto para una concepción pictórica del mundo.

Pero, así como una belleza de lo pintoresco, hay también, naturalmente, una belleza de lo no pintoresco. Sólo que nos falta el vocablo para ella. Belleza lineal, belleza plástica no son calificativos certeros. Pero hay aquí un principio al que hemos de volver siempre en el curso de nuestra exposición, y es el de que todos los cambios que sufre el estilo de la representación van acompa-

ñados de cambios del sentimiento decorativo. Los estilos pictórico y lineal no son sólo problemas de imitación, sino también de decoración.

3. *Síntesis*

El extraordinario contraste que se evidencia entre los estilos lineal y pictórico responde a dos actitudes ante el mundo fundamentalmente diversas. Allí se prefiere la figura firme y precisa; aquí, el fenómeno cambiante; allí, la forma permanente, mensurable, limitada; aquí, el movimiento, la forma en función; allí, las cosas por sí; aquí, las cosas dentro de su conexión. Y si cabe decir que allí la mano fue palpando en el mundo de los cuerpos esencialmente su sustancia plástica, aquí logran los ojos sensibilidad para la riqueza de la más varia materia; y no hay contradicción alguna en que también ahora aparezca alimentada la sensibilidad óptica por el sentido fácil, ese otro sentido táctil que degusta las diferentes clases de superficie, la epidermis diversa de las cosas. Pero, allende lo aprehensible objetivo, alcanza aquí la sensibilidad el reino de lo inaprehensible: sólo el estilo pictórico llega a describir la belleza de lo incorpóreo. De cada uno de los intereses diversamente orientados que despierta el mundo surge una belleza distinta.

Es cierto: el estilo pictórico es el primero que nos ofrece el mundo como algo visto realmente, y por esto se le ha llamado ilusionismo. No ha de creerse, sin embargo, que sólo esta fase avanzada del arte se atrevió a compararse con la naturaleza, y que el estilo lineal haya sido sólo una provisional alusión a la realidad. El arte lineal ha sido también un arte absoluto y no experimentó la necesidad de ser potenciado en el sentido de la ilusión. Para Durero era la pintura, tal como él la entendía, un completo «fraude de la vista», y Rafael no se hubiera declarado vencido ante el retrato del papa hecho por Velázquez al estar pintados sus cuadros sobre fundamentos completamente distintos. Ahora bien: la diferencia entre estos fundamentos, lo repito,

no es sólo de género imitativo, sino también, y muy esencialmente, decorativo. La evolución no se ha consumado teniendo siempre delante el mismo propósito, ni se ha modificado paulatinamente la manera con el esfuerzo para alcanzar la «verdadera» expresión de lo real. Lo pictórico no supone un grado superior en la solución del problema único de imitar a la naturaleza, sino, en general, una solución de otro género. Sólo cuando el sentimiento decorativo llega a ser otro, puede esperarse un cambio en el modo de representar. No se afana uno tras la belleza pictórica del mundo partiendo de la fría decisión, por interés de la veracidad o del deseo de integridad, de asir las cosas desde otro punto de vista, sino estimulado por el hechizo de lo pictórico. El hecho de que se aprendiese a desprender de la visibilidad fácil la delicada imagen aparente, pictórica, no fue un progreso debido a un más consecuente criterio naturalista, sino que fue algo condicionado por el despertar de un nuevo sentimiento estético: el sentimiento para la belleza propia de ese ritmo que misteriosamente traspasa y estremece un conjunto y que era la vida misma para la nueva generación. Todos los procedimientos del estilo pictórico son medios para el fin, y nada más. Del mismo modo la visión unitaria no fue una conquista de valor independiente, sino un procedimiento que nació con el mismo ideal y con él sucumbió.

De aquí se deduce que no acertaría en lo esencial quien objetase, por ejemplo, que los rasgos ajenos a la forma usados por el estilo pictórico no significan nada peculiar, ya que en la visión a distancia se unen las manchas inconexas para reconstituir la forma cerrada, y se amansan las líneas rotas en ángulo, convertidas en curvas, de modo que a la postre la impresión es la misma que en el viejo arte, sólo que conseguida por otro camino, cobrando así mayor intensidad. De hecho no ocurren así las cosas. No es sólo una cabeza de más intenso vigor de ilusión lo que resulta en los retratos del siglo XVII: lo que diferencia radicalmente a Rembrandt de Durero es la vibración de la imagen en total, que se si-

gue manteniendo aun cuando los rasgos de la forma le dejen de ser perceptibles en detalle a la visión. Sin duda, ayuda mucho al efecto ilusorio el trabajo que el espectador está obligado a hacer para reconstruir la imagen, ya que las pinceladas no se funden, hasta cierto punto, sino mediante el acto visual mismo. Pero la imagen que entonces resulta ya no es, fundamentalmente, comparable a la del estilo lineal: la apariencia se mantiene vaga y no se consolidará en aquellas líneas y planos significativos para el sentido del tacto.

Y cabe decir más: el dibujo divergente de las formas reales no necesita desaparecer. La pintura pictórica no es un estilo de lejanía en el sentido de que haya de ser invisible la factura. No se ha visto lo mejor si no se percibe la pincelada de un Velázquez o de un Frans Hals. Y la cuestión se hace patente a los ojos en el caso de un mero dibujo. Nadie piensa en alejar de la vista un aguafuerte de Rembrandt hasta que deje de ver las líneas singulares. Ya no tenemos delante, desde luego, el dibujo de línea bella propio del grabado clásico; pero esto no significa, en modo alguno, que de pronto las líneas hayan dejado de tener importancia. Al contrario, deben verse estas nuevas líneas enmarañadas, rotas, dispersas y múltiples. El efecto formal que se persigue se producirá, sin embargo.

Por último, como quiera que aún la más perfecta imitación de los fenómenos naturales resulta siempre infinitamente lejana de la realidad, no implica inferioridad fundamental el que el *linealismo* corporice mejor la imagen táctil que la imagen visual. La aprehensión puramente óptica del mundo es una posibilidad, pero nada más. A la par se acusará siempre la necesidad de un arte que no sólo recoja la mera visión animada del mundo, sino que intente también responder a experiencias táctiles sobre el ser. Toda enseñanza hará bien en practicar en ambos sentidos la técnica de la representación.

Hay cosas en la naturaleza, indudablemente, más propicias al estilo pictórico que al lineal; pero es un prejuicio creer que el viejo arte se sintiera cohibido por este hecho. Pudo representar todo lo que quiso, y sólo tendremos idea exacta de su poder recordando cómo al cabo dio con la expresión lineal incluso de cosas perfectamente antiplásticas: follaje, cabellos, agua, nubes, humo, fuego. Más aún: no es, en definitiva, cierta la opinión de que estas cosas son más difíciles de someter a la línea que los cuerpos plásticos. Así como en el tañido de las campanas cabe oír toda clase de voces, así puede también disponerse de muy diferentes modos lo visible sin que nadie pueda decir que un modo sea más verdadero que otro.

4. *Lo histórico y lo nacional*

Si alguna verdad histórico-artística se ha hecho popular ha sido la del carácter lineal de los primitivos, viniendo luego la luz y la sombra para predominar finalmente, es decir, para entregar el arte al estilo pictórico. Por consiguiente, nada nuevo hacemos si anteponemos la consideración de lo lineal. Mas al proponernos ahora ir haciendo pasar los ejemplos típicos del *linealismo* hemos de decir que éstos no se encuentran en los primitivos del siglo XV, sino en los clásicos del XVI. Leonardo, a nuestro juicio, es más lineal que Botticelli, y Holbein *el Joven* más lineal que su padre. El tipo lineal no dio comienzo a la evolución moderna, sino que fue formándose y saliendo poco a poco en la transición de un género estilístico aún impuro. El que la luz y la sombra se presenten como factores importantes en el siglo XVI no resta nada a la primacía de la línea. No lo niego: es seguro que los primitivos fueron también «lineales», pero yo diría que utilizaron la línea sin sacar de ella provecho. Es bien diferente estar sujeto a una visión lineal y trabajar a conciencia con la línea. La libertad absoluta de la línea llega precisamente en el momento en que aparece en su madurez el elemento contrario: luz y sombra. No es la presencia de la línea lo que define el carácter del estilo li-

neal, sino —como se ha dicho— el énfasis de su elocuencia, la energía con que se obligue a los ojos a seguirla. El contorno del dibujo clásico ejerce una coacción absoluta. El acento objetivo recae sobre él y es vehículo portador del fenómeno decorativo. Está cargado de expresión y reposa en él toda belleza. Dondequiera, y siempre que encontremos una pintura del siglo XVI, salta a la vista un tema lineal decisivo, y belleza y expresión de la línea son una y la misma cosa. En el cántico de la línea se revela la verdad de la forma. La gran aportación de los cincocentistas está en haber supeditado de un modo consecuente y absoluto la visibilidad a la línea. Comparado con el dibujo de los clásicos, el linealismo de los primitivos resulta algo incompleto[2].

En este sentido hemos considerado ya desde el principio a Durero como punto de partida. Por lo que atañe al concepto de lo pictórico, nadie ha de contradecirnos si le hacemos coincidir con Rembrandt; pero el caso es que la historia del arte le sitúa mucho antes, pues le encasilla en la proximidad inmediata a los clásicos del arte lineal. Se dice que Grünewald, comparado con Durero, es pictórico; que Andrea del Sarto es, entre los florentinos, el «pictor» por excelencia; que a su vez los venecianos constituyen frente a los florentinos la escuela pictórica, y, por último, se pretende caracterizar a Correggio con las notas del estilo pictórico.

En esto se venga la pobreza del lenguaje. Habría que tener mil palabras para poder calificar todas las transiciones. Es siempre cuestión de juicios relativos: comparado con aquel estilo, puede llamarse pictórico a éste. Grünewald es, sin duda, más pictórico que Durero; pero al lado de Rembrandt se destaca en seguida como cincocentista, es decir, como hombre de siluetas. En cuanto a reconocer a Andrea del Sarto un talento pictórico, hemos de conceder que amortigua más los contornos y que aquí o allá las superficies de sus paños se agitan ya de un modo peculiar, a pesar de lo cual se sigue manteniendo siempre el pintor dentro de un

sentimiento plástico esencial. Sería, pues, conveniente usar aquí con más continencia el concepto de lo pictórico. Tampoco deben ser exceptuados del *linealismo* los venecianos si se aplican nuestros conceptos. La *Venus en reposo*, del Giorgione, es una obra de línea, así como la *Madonna Sixtina*, de Rafael.

De todos sus contemporáneos fue Correggio quien más se apartó de la tendencia dominante. En él se ven claramente los esfuerzos por conseguir que la línea deje de ser elemento director. Seguirán siendo líneas, líneas largas y fluidas, las que emplea, sólo que sabe complicarlas al paso de tal modo, que a veces cuesta trabajo seguirlas con la vista, y aparecen en las sombras y luces aquellos lengüeteos y rebasamientos como si pugnaran entre sí y quisieran librarse de la forma.

El barroco italiano ha podido engarzar con el Correggio. Pero ha sido más importante para el desenvolvimiento de la pintura europea el camino trazado por Tiziano y el Tintoretto. En él se dieron los pasos definitivos que llevaron a la representación de lo aparente, y un vástago de esa escuela, el Greco, logró sacar pronto tales consecuencias, que ya en su modo no habían de superarse.

No hacemos aquí la historia del estilo pictórico. Buscamos su concepto general. Es sabido que el movimiento hacia la meta no suele ser uniforme y que sobrevienen siempre reacciones o retrocesos a cada nuevo empuje. Pasa mucho tiempo hasta que es admitido por la mayoría lo que consiguieron los esfuerzos individuales, y no parece sino que la evolución va hacia atrás de vez en cuando. Pero, en general, se trata de un proceso uniforme que dura hasta fines del siglo XVIII, dando sus últimos brotes en los cuadros de un Guardi o de un Goya. Luego es cuando viene el gran corte. Ha terminado un capítulo de la historia del arte occidental, y en el nuevo regirá otra vez el reconocimiento de la línea como poder dominante.

A distancia diríase que la historia del arte sigue un curso uniforme en el Sur y en el Norte. Ambos tienen, a principios del siglo XVI, su *linealismo* clásico, y ambos viven en el XVII una época pictórica. Es posible demostrar el parentesco, en lo fundamental, de Durero y Rafael, Massys y Giorgione, Holbein y Miguel Ángel. Por otra parte, el círculo Rembrandt, Velázquez, Bernini, con todas sus diferencias, tiene un centro común. A una consideración atenta se evidenciarán desde el principio muy distintas antítesis de sensibilidad nacional. Italia, que posee ya en el siglo XV un sentimiento muy claramente desarrollado en la línea, es en el XVI la más alta escuela de la línea «pura», y cuando sobrevino más tarde la destrucción (pictórica) de la línea, jamás el barroco italiano llegó tan lejos como el del Norte. Para el sentimiento plástico de los italianos, la línea ha sido siempre, más o menos, el elemento que informa toda construcción artística.

Quizá sorprenda que no se pueda decir otro tanto del país de Durero, ya que estamos acostumbrados a considerar el dibujo firme como la fuerza característica del antiguo arte alemán. Pero es que el dibujo clásico alemán, que se desembaraza despacio y penosamente de la maraña gótico-pictórica del último período, aunque puede buscar sus modelos en algunos momentos de la línea italiana, en el fondo es reacio a la línea aislada y pura. La fantasía alemana hace que al punto se compliquen las líneas unas con otras; en vez del trazado sencillo y claro aparece el haz de líneas, la urdimbre, y lo claro y lo oscuro se reúnen pronto con vida propia pictórica, naufragando la forma singular en el oleaje del movimiento general.

Con otras palabras: el advenimiento de Rembrandt, a quien los italianos no pudieron comprender, hacía mucho que se venía preparando en el Norte. Téngase en cuenta que lo dicho aquí respecto de la historia de la pintura vale, naturalmente, lo mismo para la historia de la escultura o de la arquitectura.

Dibujo

Para hacer bien patente el contraste entre los estilos lineal y pictórico conviene buscar los primeros ejemplos en el campo del dibujo puro.

Empecemos cotejando una hoja de Durero (fig. 14) y una hoja de Rembrandt (fig. 15), ambas con el mismo asunto: un desnudo femenino. Y prescindamos por el momento de que nos hallamos ante un estudio del natural, por un lado, y por otro, ante una figura que es más obra de deducción, y de que el dibujo de Rembrandt, si bien como imagen está concluido, es de trazos rápidos, mientras que el trabajo de Durero es cuidadoso como si se tratase del dibujo para un grabado en cobre. También es secundaria la diferencia del material técnico: pluma en uno, carbón en otro. Lo que hace tan diferente el aspecto de estos dibujos es, ante todo, esto: que el efecto de uno se apoya en un valor táctil, y el del otro en un valor visual. La primera impresión en Rembrandt es una figura destacando como claridad sobre fondo oscuro; en el otro dibujo, más antiguo, también aparece la figura sobre fondo negro, pero no para hacer surgir la luz de la sombra, sino sólo para realzar más secamente la silueta. Todo el énfasis está en la línea del contorno. En Rembrandt ha perdido su importancia; no es ya esencial vehículo de la expresión formal, no hay en ella una especial belleza. Quien pretenda seguir su curso advertirá pronto que es casi imposible. En vez de línea de perfil, seguida, uniforme, consecuente, del siglo XVI, ha hecho su aparición la línea rota del estilo pictórico.

Y no se arguya que son maneras propias de todo esbozo y que se puede hallar en todas las épocas este mismo procedimiento titubeante. Sin duda, el dibujo que rápidamente traslada al papel la figura aproximada ha de trabajar con líneas inconexas, pero la línea de Rembrandt se quiebra siempre, aun en los dibujos acabados. No pretende consolidarse en un contorno táctil, sino que conserva su carácter vago.

Si se analizan las rayas que constituyen el modelado, vemos que el dibujo más antiguo se comporta en esto también como un producto de puro arte lineal, que la parte de sombra permanece transparente por completo, obtenida, con uniforme claridad de trazo, línea por línea, y cada una de éstas parece advertir que es una línea bella y que va bellamente secundada por sus compañeras. Pero en su configuración se suman al ritmo de la forma plástica, apartándose de la forma sólo las líneas de la sombra que hace de pantalla. Tales miramientos no tienen ya valor para el estilo del siglo XVII. De muy distintos modos, unas veces más y otras menos recognoscibles, según la disposición y dirección, las rayas no tienen entonces otro fin común que el de operar como masas y hasta cierto grado desaparecer bajo la impresión de conjunto. Sería difícil averiguar la regla a que están sometidas; lo evidente es esto: ya no secundan la forma, es decir, no aluden ya al sentimiento plástico táctil, sino que ofrecen, sin merma del efecto de volumen, más bien la apariencia puramente óptica. Vistas aisladamente, nos parecerían por completo sin sentido; pero la mirada totalizadora produce, como dijimos, un peculiar y vigoroso efecto.

Y, cosa extraña, esta clase de dibujo es capaz de notificarnos sobre la materia del modelo. Mientras más se aleja la atención de la forma plástica como tal, tanto más vivamente se despierta el interés por la superficie de la cosa, por cómo son los cuerpos al contacto. La carne en Rembrandt es claramente recognoscible como materia blanda, que cede a la presión, mientras que la figura de Durero permanece neutral en este sentido.

Y ahora, aunque se conceda tranquilamente que no puede ser equiparado Rembrandt, sin más, al siglo XVII, y que sería menos aceptable aún juzgar por una muestra el dibujo de la época clásica alemana, siempre resultará que precisamente esta exacerbación de carácter ayuda a la comparación, pues permite que el contraste de los conceptos resalte con toda su eficaz crudeza.

En cuanto a lo que signifique en el detalle el cambio de estilo para la concepción de la forma, se verá patente si pasamos del tema de la figura completa al tema de una simple cabeza.

Lo especial en una cabeza dibujada por Durero no depende sólo en absoluto de la calidad artística de la línea individual, sino de que está construida con grandes líneas, de trazo ductor y curso uniforme, en las que está todo, y son fácilmente asibles, propiedad que Durero comparte con sus contemporáneos y nos da la clave del espectáculo. Los primitivos han tratado también el tema linealmente, y las cabezas podrán ser muy semejantes en la disposición general, pero no resaltan las líneas, no saltan a la vista, como en los dibujos clásicos; la forma no ha sido exprimida hasta reducirla a línea.

Tomamos, por ejemplo, un retrato dibujado por Aldegrever (fig. 16), quien, cercano a Durero, y más aún a Holbein, da consistencia a la forma con decididos y firmes contornos. Con un movimiento ininterrumpido y rítmico, en línea larga y de igual grosor, corre el contorno de la cara desde la frente hasta el mentón; la nariz, la boca y la hendedura de los párpados están dibujados con líneas igualmente seguidas y únicas; la barretina encaja en el sistema como mera silueta, e incluso para la barba dio con una expresión homogénea[3]. El modelado, ya desaparecido, se adivina por completo en lo contrastable y táctil de la forma.

El caso más opuesto lo ofrece una cabeza de Lievens (fig. 17), coetáneo de Rembrandt. La expresión ha huido por completo del contorno para asentarse en las partes internas de la forma. Un par de ojos oscuros de mirada viva, una concentración de labios; de vez en cuando destella la línea, pero vuelve a desaparecer en seguida. Faltan en absoluto los largos trayectos del estilo lineal. Sueltos fragmentos de línea caracterizan la forma de la boca; un par de trazos dispersos, la forma de los ojos y de las cejas. Algunas veces cesa el dibujo por completo. Las sombras encargadas de modelar ya no tienen valor objetivo alguno. Pero en

el modo de tratar el contorno del carrillo y el mentón ha hecho todo lo posible por impedir que la forma se trueque en silueta, es decir, que pueda llegar a expresarse en líneas.

Por lo que se refiere al hábito del dibujo, es también menos evidentemente decisivo aquí que en el desnudo femenino de Rembrandt la preocupación de las conexiones lumínicas, del juego recíproco de masas claras y oscuras. Y mientras el estilo antiguo, por interés de la claridad formal, robustece y afirma la apariencia, al estilo pictórico va vinculada la impresión de movimiento, y no hace más que obedecer a su íntima esencia cuando hace problema suyo especial la representación de lo cambiante y pasajero.

Consideremos lo que ocurre con los paños. Para Holbein los pliegues de un paño constituían un espectáculo que no sólo le parecía posible reproducir con líneas, sino que sólo en una interpretación lineal adquiría su propia expresión. Nuestra propia visión se opone también a esto por de pronto. ¿Vemos otra cosa que claros y oscuros cambiantes, merced a los cuales precisamente se evidencia el modelado? Y si alguno viniera aquí con líneas no podría hacer otra cosa, diríamos, que indicar el curso del borde. Pero es que este borde no representa un papel esencial: más o menos se advertirá en algunos sitios la conclusión del plano como algo notable, pero en modo alguno como principal motivo. Responde, pues, a una visión fundamentalmente distinta que el dibujo siga el curso del borde y emprenda la tarea de darle visualidad con líneas corridas y uniformes. Y no sólo el borde de las telas, donde éstas acaban, sino las formas interiores, las concavidades salientes de los pliegues. Por todas partes líneas claras y seguras. Luz y sombra generosamente aplicadas, pero —y aquí radica la diferencia con el estilo pictórico— sometidas en absoluto al señorío de la línea.

Por el contrario, una vestimenta pictórica —aducimos como ejemplo un grabado de Van Dyck (fig. 18)— no desechará por

completo el elemento línea, pero tampoco permitirá que dirija: la vista se interesará ante todo por la vida de los planos. De aquí que no sea posible exteriorizar con perfiles el contenido. Las prominencias y depresiones de estos planos ganan al punto otra movilidad cuando el dibujo interno se resuelve en masas de sombra y luz. Se nota que la figura geométrica de estas manchas de sombra no se impone de modo riguroso, sino que suscita la idea de una forma que dentro de ciertos límites tiene un margen de variación y por lo mismo se acomoda al incesante cambio de la apariencia. Añádase a esto que el carácter material de las telas se insinúa con más vigor que antes. Es verdad que Durero utilizó algunas observaciones sobre el modo de dar la impresión táctil de los objetos; sin embargo, el dibujo de estilo clásico tiende más bien a una reproducción neutra de la materia. Pero en el siglo XVII, a la par que se despierta el interés por lo pictórico, se despierta como lo más natural el interés por la calidad de las superficies. No se dibuja nada sin sugerir su blandura o rigidez, su aspereza o pulimento.

El principio del estilo lineal se confirma de la manera más interesante allí donde el objeto es menos apropiado para él, y hasta lo rechaza. Esto ocurre con las masas de follaje. Cada hoja en sí puede ser captada linealmente; pero la masa de hojas, la espesura en que se pierden las formas singulares, apenas si ofrece base a la interpretación lineal. Sin embargo, el siglo XVI no tuvo por insoluble este problema. Se encuentran soluciones espléndidas en Altdorfer, Wolf Huber (fig. 19) y otros: lo aparentemente inaprehensible es circunscrito en una forma lineal de gran elocuencia y que refleja por completo lo característico de la planta. Quien conozca estos dibujos los recordará con frecuencia al contacto con la realidad, y es indudable que conservan su prestigio y su derecho junto a las producciones más sorprendentes de una técnica orientada hacia lo pictórico. No significan, pues, un esta-

dio menos perfecto de la representación, sino que obedecen simplemente a otra manera de ver la naturaleza.

Como representante del dibujo pictórico puede servirnos Ruysdael (fig. 20). Aquí ya no se ve la intención de reducir el fenómeno a un esquema de trazo claro y fácil de seguir; aquí triunfa lo indefinido y las masas de líneas, todo lo cual hace imposible percibir el dibujo en sus elementos aislados. El efecto está conseguido con una dirección de trazos difíciles de relacionar con la forma objetiva y que no pueden lograrse sino intuitivamente, pero de modo tan feliz, que nos parece tener delante el movido follaje de los árboles. Además, podemos darnos perfecta cuenta de qué clase de árboles se trata. Lo indescriptible de una forma indefinida, que parece rechazar toda fijación, está dominado aquí con los medios pictóricos.

Si se echa la vista, finalmente, sobre el dibujo de un paisaje, siempre será más fácil de descifrar en un dibujo puramente lineal, que ofrezca el objeto punto por punto, camino, senda, lejanía, cercanía, con escueto y limpio perfil, que esa otra forma de dibujo paisajista, que practica consecuentemente el principio pictórico de diluir los detalles. Hay dibujos así de Van Goyen (fig. 21), por ejemplo. Son los equivalentes a sus cuadros casi monocromos. Y puesto que la brumosa envoltura de las cosas y su color valen como motivos pictóricos en sentido estricto, es lícito traer aquí uno de estos dibujos como, fechado en 1646, especialmente típico del estilo pictórico.

Los barcos en el agua, la orilla con árboles y casas, las figuras y lo que no es figura…, todo se halla entrelazado en urdimbre de líneas nada fácil de despejar. Y no es que las formas de los objetos aislados queden menoscabadas —se ve perfectamente lo que se necesita ver—, sino que se entremezclan de tal suerte en el dibujo, que parecen ser todas del mismo elemento y hallarse estremecidas por el mismo movimiento. Carece en absoluto de importancia que se vea éste o el otro barco o cómo está construida

la casa aquella de la orilla: la retina pictórica se atiene a la percepción del fenómeno total, y para ella no tiene verdadera significación el objeto aislado. Se pierde en el conjunto, y la vibración de todas las líneas favorece el proceso de trabazón que conduce a la masa homogénea.

Pintura

1. *Pintura y dibujo*

En su tratado de la pintura aconseja Leonardo repetidas veces a los pintores no encerrar la forma en líneas[4]. Esto parece contradecir todo lo dicho hasta aquí sobre Leonardo y el siglo XVI. Pero la contradicción es sólo aparente. Lo que Leonardo quiere dar a entender es algo exclusivamente técnico, y es muy posible que aluda con su observación a Botticelli, cuya manera de contornear en negro estaba muy en boga; pero en un superior sentido es mucho más lineal Leonardo que Botticelli, aunque modele más suavemente y haya superado la colocación en seco de la figura sobre el fondo. Lo decisivo es precisamente el nuevo poder con que el contorno habla desde el cuadro y obliga al espectador a seguirle.

En este tránsito al análisis de cuadros se recomienda no perder de vista la relación de la pintura con el dibujo. Estamos tan habituados a verlo todo por el lado pictórico, que incluso frente a obras de línea acogemos la forma más laxamente de como fue concebida; y no hay que hablar de que, no disponiendo más que de fotografías, la impresión pictórica se ve aumentada por los pequeños clisés de nuestro libro (reproducciones de reproducciones). Se necesita práctica para ver las pinturas todo lo linealmente que piden ser vistas. No basta con el buen propósito. Incluso cuando creemos habernos adueñado de la línea, encontraremos, al cabo de un rato de trabajo sistemático, que entre visión lineal y visión lineal hay diferencias, y que la intensidad del efecto que

se desprende de este elemento en que la forma se define puede ser acrecentada aún.

Un retrato de Holbein se ve mejor si hemos visto antes, y aprendido de memoria, dibujos de Holbein. La sublimación verdaderamente única que experimenta en éste el *linealismo*, reduciendo a línea sólo las partes de la imagen «en que la forma se dobla» y excluyendo todo lo demás, es de efecto más inmediato en el dibujo, y, sin embargo, la imagen pintada descansa por completo sobre esta misma base, el esquema del dibujo sigue resultando lo esencial para la impresión del cuadro.

Pero si aún refiriéndose meramente al dibujo cabe decir que la expresión del estilo lineal no satisface más que una parte del fenómeno, porque, como es el caso de Holbein y en el antes citado Aldegrever, el modelado puede obtenerse también con medios no lineales, al acercarnos a la pintura advertimos hasta qué punto la clasificación tradicional de los estilos se fija unilateralmente en una sola nota. La pintura, con sus pigmentos que todo lo cubren, obtiene principalmente planos, diferenciándose así del dibujo, aun allí donde no sale de la monocromía. En ella habrá, y se sentirán por doquiera las líneas, pero sólo como límites de las superficies sentidas y modeladas plástica y táctilmente. Éste es el concepto que se acusa. La condición táctil del modelado decide la colocación de un dibujo dentro del arte lineal, aunque sus sombras no sean nada lineales y descansen como un vaho de humo sobre el papel. La índole del desvanecido es, desde luego, evidente en la pintura. Mas, al contrario de lo que ocurre en el dibujo, en el cual los bordes, en relación con el modelado de los planos, aparecen mucho más acentuados, la pintura establece el equilibrio. En aquél funciona la lineación como bastidor al que están sujetas las sombras; en ésta aparecen ambos elementos en unidad, y la determinación plástica, en lo general idéntica, de los límites formales, sólo es el correlato de la determinación plástica, en lo general idéntica, del modelado.

2. *Ejemplos*

Después de este preámbulo podemos poner frente a frente unos ejemplos de pintura lineal y pictórica. La cabeza pintada por Durero en 1521 (fig. 22) está construida sobre la base de un esquema en todo semejante al de la cabeza dibujada por Aldegrever, que reproducimos como figura 16. Muy acusada la silueta que baja desde la frente, segura y tranquila la línea de los labios, la nariz, los ojos, todo hecho con una precisión igual hasta el último detalle. Pero en la misma medida en que se determinan los contornos para el sentimiento de lo táctil están modeladas las superficies en el sentido de la concepción por el órgano del tacto, con lisura y solidez, y las sombras están entendidas como oscuridades adheridas directamente a la forma. Se confunden por completo la cosa y la imagen. El cuadro es el mismo para la visión de cerca y la distante.

Por el contrario, en Frans Hals (fig. 23) se ha despojado fundamentalmente de aprehensibilidad a la forma. Es tan poco aprehensible como una rama agitada por el viento o como las ondas de un río. La imagen próxima y la lejana se diferencian. Sin que haya que perder el rasgo aislado, se siente uno más inclinado a contemplar el cuadro desde lejos. No tiene sentido alguno visto demasiado de cerca. El modelado continuo ha sido suplantado por el modelado intermitente. Han perdido toda posibilidad de comparación directa con el natural los planos ásperos y agrietados. No tienen otro fin que la vista, no quieren hablar a la sensibilidad como superficie palpable. Se han deshecho las antiguas líneas atenidas a la forma. Ni un solo trazo ha de tomarse literalmente. Se observa un temblor en la nariz, un guiño en los ojos, un brillo en la boca. Hay aquí el mismo sistema de signos extraños a la forma que hemos analizado ya en Lievens. Nuestros pequeños grabados no pueden dar idea clara de la cosa, naturalmente. Tal vez lo más elocuente en este sentido sea el cuello blanco.

Al contrastar las grandes antítesis estilísticas pierden sentido las diferencias individuales. Se ve entonces que, en el fondo, existe ya en Van Dyck y en Rembrandt lo que ofrece Frans Hals. Son diferencias de grado únicamente las que los separan, y, comparados con Durero, forman un grupo compacto. Pero en vez de Durero podemos decir Holbein o Massys o Rafael. Por otra parte, al considerar aisladamente a un pintor no se puede evitar el recurrir a dichos conceptos estilísticos para marcar el principio y el fin de su evolución. Los retratos de Rembrandt joven son (relativamente) plásticos, y están vistos linealmente si se comparan con las obras de su madurez.

Pero si la capacidad de abandonarse a la mera impresión óptica significa siempre el último grado de la evolución, no quiere decir esto que el tipo plástico puro se encuentre al principio. El estilo lineal de Durero no es sólo el progreso de una preexistente tradición afín, sino que significa a la vez la exclusión de todos los elementos contrarios que procedían del estilo del siglo XV.

Cómo luego se va verificando el tránsito del linealismo puro a la visión pictórica del siglo XVII, puede comprobarse precisamente en el retrato con gran claridad. Pero no podemos detenernos en ello. En general, cabe decir que lo que prepara el camino a la concepción pictórica decisiva es el maridaje, cada vez más fuerte, de luz y sombra. Verá claro lo que esto significa quien compare, por ejemplo, a Antonio Moro con Hans Holbein, eso que aún le es afín. Sin que se haya suprimido el carácter plástico, empiezan ya a unirse y tener vida propia los claros y los oscuros. En el mismo instante en que se amortigua la uniforme sequedad de los bordes de la forma, adquiere mayor significación en el cuadro todo lo que no es línea. Se dice también que la forma está vista más ampliamente: esto no quiere decir otra cosa sino que han cobrado mayor holgura las masas. Diríase que luces y sombras entran en más vivo contacto; en estos efectos fue donde la vista aprendió primero a confiarse a lo aparente, llegando, al ca-

bo, a adoptar para la forma un dibujo a la forma completamente extraño.

Y vamos a proseguir ahora con dos ejemplos que ilustrarán sobre el contraste típico de los estilos, sirviéndonos para ello del tema de la figura indumentada. Serán ejemplos tomados del arte neolatino, retratos de Bronzino (fig. 24) y Velázquez (fig. 25). Que no procedan ambos del mismo tronco carece de importancia, puesto que no intentamos otra cosa que aclarar conceptos.

El Bronzino es, en cierto modo, el Holbein de Italia. Muy característico en el dibujo de las cabezas, con precisión metálica de líneas y superficies, es el cuadro que ofrecemos, especialmente interesante como representación exclusivamente lineal de un traje ricamente ornamentado. La vista humana no ve las cosas así, es decir, con esta uniforme precisión de línea. Ni un segundo siquiera abandona el pintor el camino de la absoluta nitidez objetiva. Es algo así como si en la representación de un testero de libros se quisiera pintar libro por libro y cada uno con su contorno igualmente claro, siendo así que una retina dispuesta para lo aparente no capta sino el vislumbre que se desprende del conjunto, en el que pierden más o menos las formas singulares. Velázquez fue una retina semejante. El vestidito de su princesa niña estaba bordado con adornos en zigzag; pero lo que él nos ofrece no es la ornamentación misma, sino la imagen rutilante del conjunto. Vistos armónicamente en distancia los temas del tejido, han perdido la claridad, mas sin hacerse confusos. Se ve perfectamente lo que se quiere representar, pero las formas no son asibles: aparecen y desaparecen, son eclipsadas por los visos de la tela, siendo decisivo para el conjunto el ritmo de las ondas luminosas que incluso el fondo inundan (esto no se aprecia en la reproducción).

Es sabido que en el clásico siglo XVI no se pintaron siempre las telas como el Bronzino las pintó, y que Velázquez no representa más que una posibilidad de la interpretación pictórica; pero ante

un contraste de estilos tan grande, poco suponen las variantes individuales. Grünewald es en su tiempo un portento de estilo pictórico, y la *Disputa de san Erasmo y Mauricio* (Munich) es una de las últimas obras (fig. 26); pero si se compara la casulla bordada en oro de san Erasmo, aunque sólo sea con Rubens, es tan fuerte el contraste, que no se nos ocurre desvincular a Grünewald del siglo XVI.

La cabellera, en Velázquez, da la impresión completa de la materia, y, sin embargo, no están representados los bucles ni los cabellos uno por uno; lo que se nos ofrece es un fenómeno luminoso en relación sumamente laxa con el substrato objetivo. No se había representado nunca la materia de un modo tan perfecto hasta que el anciano Rembrandt pintó una barba de viejo con anchos y extendidos pigmentos; y, sin embargo, prescindió por completo de la semejanza palpable de la forma que se esforzaban en conseguir Durero y Holbein. También en las obras gráficas, en donde acucia más la tentación de reproducir cabello por cabello, alguna que otra vez, por lo menos, con rayas singulares, se observa en los grabados de la última época de Rembrandt el divorcio absoluto de la semejanza con lo real asible, ateniéndose únicamente a la apariencia de conjunto.

Y esto mismo acontece en la representación de la infinidad de hojas de árboles y matorrales. El arte clásico quiso alcanzar aquí también el tipo de árbol de hojas puras, es decir, dar el follaje, siempre que fuese posible, como agrupación de hojas singularmente visibles. Pero las posibilidades son aquí muy limitadas. A poca distancia ya se suma en una masa de pluralidad de formas simples, y ni el más fino pincel puede seguir detallando más allá del límite. Sin embargo, el arte del estilo lineal consiguió vencer esta dificultad también. Ya que no es posible dar las hojas una por una, se da la rama, el haz de hojas con forma delimitada. Y de estos ramos de hojas, que al principio eran perfectamente diferenciados, surgió poco a poco, a impulsos de un fluir cada vez

más vivo, entre las masas claras y oscuras, el árbol sin líneas del siglo XVI, donde no hay más que manchas de color, yuxtapuestas, sin que la mancha singular pretenda mantener la congruencia con la forma de hoja que constituye su substrato.

Pero ya el *linealismo* clásico llegó a conocer un modo de representar en que el pincel ofrece un dibujo de la forma con líneas y toques perfectamente libres. Albrecht Altdorfer —para citar un ejemplo saliente— trató así el *Paisaje de san Jorge* (fig. 27) de la Pinacoteca de Munich (1510). Es indudable que estas finas muestras lineales no corresponden a la consistencia palpable y material del objeto; pero son líneas, claras muestras ornamentales que piden ser completadas en sí mismas y ser válidas no sólo en la impresión de conjunto, sino en la contemplación próxima. Aquí radica la diferencia fundamental respecto del tipo de árbol pictórico del siglo XVII.

Si nos interesan los presentimientos o antecedentes del estilo pictórico, más fácil nos será encontrarlos en el siglo XV que en el XVI. En aquel se dan, efectivamente, a pesar de la tendencia predominante hacia la línea, ciertos modos de expresión que no concuerdan con el *linealismo* y que más tarde han de ser desechados por impuros. Llegaron a invadir también el grabado; así aparecen, por ejemplo, en viejos grabados en madera de Nuremberg (Wohlgemut) dibujos de follaje que con sus líneas revueltas y extrañas a la forma no pueden recibir otro calificativo que el de impresionistas. Durero —como hemos dicho ya— fue el primero que supeditó consecuentemente todo el contenido de lo visible a la línea definidora de la forma.

Para concluir, compararemos el *San Jerónimo* grabado por Durero (fig. 29), como cuadro lineal de interior, con la versión «pictórica» de situación análoga por Ostade (fig. 28). Las reproducciones de que se suele disponer no son suficientes para demostrar en un conjunto escénico el valor lineal en su total precisión. En

las reproducciones de pinturas a tamaño reducido todo se pierde. Hemos de recurrir al grabado para hacer patente cómo el espíritu de la corporeidad bien delimitada, allende la figura singular, se afirma hasta el fondo de la escena. Asimismo presentamos un grabado de Ostade porque también en su caso la reproducción fotográfica de una pintura dejaría mucho que desear. De una comparación como ésta salta con fuerza lo esencial del contraste. De un tema mismo —una habitación cerrada, con luz lateral—, ¡qué efectos tan diferentes! En uno todo es límite, superficies táctiles, objetividad escueta; en otro, todo transición y movimiento. La luz tiene la palabra, no la forma plástica: un ambiente de penumbra en el cual se destacan aisladamente algunas cosas, mientras que en el otro diríase que las cosas son lo principal y la luz un accidente que se agrega. Aquí se evita por principio lo que Durero buscaba en primera línea, esto es, hacer palpable cada cuerpo según sus límites plásticos; los bordes son inconsistentes, las superficies esquivan la palpación, y la luz fluye suelta como una corriente que ha roto sus diques. No cabe decir que los objetos materiales sean irrecognoscibles, pero sí que han alcanzado un efecto supramaterial. Se mira hacia el hombre del caballete, se mira luego la silueta oscura que hay a su espalda, ambos suficientemente netos; pero la masa oscura de una forma se une a la masa oscura de la otra e inicia con las manchas de luz intermedia un movimiento que, ramificándose por modo múltiple, impera en todo el ámbito como fuerza autónoma.

No cabe duda: allá se percibe un arte que incluye también al Bronzino, y acá el paralelo se llama Velázquez, a pesar de todas las diferencias.

No puede negarse que el estilo de la representación va acompañado de una disposición de la forma encaminada al mismo efecto. Así como la luz produce un efecto de ritmo dotado de unidad, la forma objetiva es impelida por un movimiento semejante. Se ha trocado la inercia en viva conmoción. Lo que a la iz-

quierda, en el grabado de Durero, es una pilastra muerta, se estremece singularmente aquí; la techumbre ya no es lisa y concluyente, sino múltiple en la forma y amenazada de ruina; los ángulos no aparecen claros y limpios, sino deformados, siniestramente llenos de cachivaches…, verdadera muestra de «desorden pintoresco». La luz mortecina de la habitación es por sí misma un tema materialmente pintoresco, en estricto sentido.

Ahora bien: la visión pictórica no va necesariamente vinculada, como hemos dicho ya, a un escenario pintorescamente decorativo. El tema puede ser mucho más sencillo, incluso carecer en absoluto de carácter pintoresco, y alcanzar, sin embargo, por el modo como es tratado, un encanto de movimiento infinito allende todo lo pintoresco que puede haber en el asunto. Precisamente los talentos propiamente pictóricos renunciaron pronto a lo pintoresco. ¡Cuán poco se puede hallar, por ejemplo, en Velázquez!

3. *Pintura y color*

Pictórico y colorido son dos cosas muy distintas; pero hay un color pictórico y otro no pictórico, y de ello ha de hablarse aquí, siquiera sea con ligeras indicaciones. La dificultad de la demostración excusará lo breve del estudio.

Los conceptos de imagen táctil e imagen visual no son aquí ya directamente aplicables; pero el contraste entre color pictórico y no pictórico se reduce a una diferencia de concepción de índole muy semejante, puesto que en uno de los casos el color está tomado como elemento concretamente dado, mientras en el otro es esencialmente cambiante en el fenómeno: el objeto unicolor «espejea» con los más diversos colores. Siempre se aceptaron ciertas variaciones del color local según la colocación del objeto con respecto a la luz; pero ahora se llega más lejos: la idea de colores básicos que se mantienen uniformes ha sido desechada; la imagen oscila con los tonos más abigarrados; sobre la gran visión del

mundo el color se tiende ya sólo como una ilusión, como algo suspenso, agitado eternamente. Así como en el dibujo fue el siglo XIX el que llegó más lejos en sus consecuencias, por lo que se refiere a una representación de lo aparente, así también en el modo de tratar el color rebasó con mucho al barroco el moderno impresionismo.

Para Leonardo o para Holbein el color es la materia preciosa que, incluso en el cuadro, posee una realidad corpórea y lleva consigo su valor. El manto pintado de azul impresiona con el mismo color material que tiene el manto en la realidad o que puede tener. A pesar de ciertas alteraciones en las partes oscuras o iluminadas, en el fondo permanece el color igual a sí mismo. Por esto pide Leonardo que las sombras se hagan sólo mediante la mezcla de negro y el color local; ésta es, según él, la sombra «verdadera[5]».

Esto es tanto más curioso cuanto que Leonardo conocía ya perfectamente el fenómeno de los colores complementarios en las sombras. Pero no se le ocurrió hacer uso artístico de su atisbo teórico. Exactamente lo mismo, L. B. Alberti había observado ya que a una persona que camina por un césped se le colorea de verde la cara[6]; pero este hecho le pareció no encerrar obligación ninguna para la pintura. Aquí se ve lo poco que supone como guía del estilo la observación de la naturaleza y que son siempre convicciones del gusto, principios decorativos, los que se atribuyen la decisión última. El que Durero se comporte de tan distinto modo en sus estudios sobre las formas naturales, hechos con intención científica, y en sus pinturas, obedece a este mismo principio.

Ahora bien: si, inversamente, el arte posterior renuncia a esta idea del color local no es como consecuencia del naturalismo, sino condicionado por un nuevo ideal de belleza cromática. Sería mucho decir que se acabó el color local; pero el cambio consiste precisamente en que el tema singular en su material existen-

cia pasa a segundo término, siendo lo principal lo que en él acaece.

Tanto Rubens como Rembrandt saltan de un color a otro completamente distinto en la sombra, y si este nuevo color no aparece como independiente, es sólo por una diferencia gradual. Cuando Rembrandt pinta un manto rojo —pienso en la capa de Hendrickje Stoffels, en Berlín—, lo esencial no es el rojo del color natural en sí, sino cómo va cambiando el color a la vista del espectador, por decirlo así: en la sombra hay tonos intensos verdes y azules, y sólo en determinados momentos se destaca en la luz el rojo puro. Se nota que el acento no recae ya sobre el ser, sino sobre el acaecer y la metamorfosis. Cobra así el color una vida nueva. Se sustrae a la determinación y cambia y se renueva constantemente.

A esto puede sumarse la descomposición de la superficie tal como la hemos observado antes. Mientras que el estilo del color local propiamente dicho deslíe al modelar, aquí pueden permanecer los pigmentos yuxtapuestos sin intermediarios. Con esto pierde más aún el color su significación material. Lo real no es ya la superficie cromática como algo con positiva existencia, sino la apariencia que se desprende de los puntos, pinceladas y manchas singulares. Para ello es preciso tomar un punto de mira algo alejado; pero no es cierto que sólo sirva la contemplación lejana que funde los distintos componentes. Hay algo más que un mero placer para el técnico en ese propósito de que sea apreciada la yuxtaposición de los pigmentos: en el fondo se busca aquel efecto de lo indefinible, que aquí en el colorido, como antes en el dibujo, está muy esencialmente condicionado por la factura libertada de la forma.

Si queremos hacernos una idea de la evolución recurriendo metafóricamente a un fenómeno elemental, podemos representarnos el espectáculo de una vasija llena de agua que a determinada temperatura empieza a hervir. El elemento sigue siendo el

mismo, pero del reposo ha pasado a la agitación; lo definido se ha hecho indefinido. Sólo en este último estado ha visto lo viviente del barroco.

Podíamos haber utilizado mucho antes la comparación. Justamente la compenetración de claridades y sombras en el estilo pictórico suscita estas imágenes. Pero lo que ahora es nuevo en el tema del color es la pluralidad de los componentes. Luz y sombra son, al cabo, algo dotado de unidad; pero en el colorido se trata de la concurrencia de colores diversos. Nuestra explicación no había presupuesto hasta ahora dicha pluralidad; hemos hablado del color, no de colores. Si abarcamos ahora con la vista el complejo total, haciendo caso omiso de la armonía cromática —la cual será objeto de ulterior capítulo—, nos atenemos sólo al hecho de que en el colorido clásico permanece yuxtapuesto y aislado cada uno de los elementos, mientras que en el colorido pictórico parecen los colores arraigar en el fondo general como el nenúfar en el fondo del estanque. Los colores en Holbein están tan diferenciados como las células de un esmalte; en Rembrandt irrumpe el color acá y allá, de profundidades misteriosas, como cuando —para servirnos de otra imagen— al despedir un volcán su corriente ígnea presentimos que a cada momento pueden abrirse nuevas bocas en otros sitios. Los diversos colores son arrastrados por un movimiento único, y esta impresión proviene indudablemente de la misma causa que el movimiento único en la luz y sombra que ya conocemos. Solemos decir en este caso que en el colorido rige una entonación.

En tanto que de esta manera ampliamos la definición de lo que en orden de color es lo pictórico, puede objetarse que no se trata ya del modo de ver, sino sólo de una determinada disposición decorativa; que aquí preside una cierta elección de colores, pero no una concepción especial de la visualidad o modo de ver. Contamos con esta objeción. Es indudable que existe también lo pictórico objetivo en el campo del color; pero el efecto que se busca

con los medios de la elección y disposición no es incompatible con lo que la vista puede sacar de la mera realidad. El mismo sistema cromático del mundo no es algo rígido, sino algo que se deja interpretar de este modo o del otro. Tan posible es atenerse al color aislado como a la liga y ritmo de los colores. Es indudable que algunas situaciones cromáticas encierran de antemano un grado mayor de movimiento exclusivo que otras; pero al fin de cuentas todo puede percibirse pictóricamente, y no se necesita echar mano de una atmósfera descolorida y vagarosa, como es uso entre algunos maestros holandeses de transición. Ahora bien: es normal ya que el comportamiento imitativo vaya acompañado aquí de un cierto requerimiento por parte del sentimiento decorativo.

Es común al efecto dinámico del dibujo pictórico, y al colorido pictórico, el que en éste el color y en aquél la luz cobren una vida que se desprende de los objetos mismos. De aquí también que sean llamados con preferencia pintorescos aquellos motivos naturales en los que el substrato cromático objetivo es ya difícil de reconocer. Una bandera de tres franjas que se siente inmóvil no es pintoresca; ni un conjunto de semejantes banderas logra siquiera ofrecer un aspecto pintoresco, aunque ya en la repetición gradual y en la perspectiva haya algo que a lo pintoresco predispone; pero en cuanto las banderas ondulan al viento, en cuanto se borra la clara delimitación de las zonas y sólo acá y allá flamean trozos de color aislados, la atención popular se prepara al espectáculo pintoresco. El caso es más significativo al contemplar un mercado, multicolor y lleno de vida: lo abigarrado no es lo suficiente, sino el mutuo tiroteo de los colores, que apenas pueden localizarse ya en objetos aislados, y que, sin embargo, a diferencia de lo que nos ocurre en el calidoscopio, siguen teniendo para nosotros una significación singular objetiva. Se repite en esto lo mismo que ya hemos dicho en nuestras observaciones sobre las siluetas pictóricas y demás. En el estilo clásico no hay, por

el contrario, ningún efecto de color que no vaya vinculado a un efecto de forma.

ESCULTURA

1. *Observaciones generales*

«¡Qué contorno!», exclama burlonamente Winckelmann en su condenación de la escultura barroca. Considera la línea del contorno en sí conclusa, elocuente, como factor esencial a toda escultura, y vuelve la espalda allí donde el contorno nada le dice. Pero es el caso que frente a una escultura de contorno dotado de énfasis, cargado de sentido, cabe imaginar otra de contorno desvalorizado, en la que la expresión no se informe en la línea; y éste es el arte barroco.

En un sentido literal, la plástica, como arte de masas físicas, no reconoce línea; pero existe, sin embargo, el contraste de plástica lineal y plástica pictórica y el efecto de ambas clases de estilo es poco menos diferente que en la pintura. La escultura clásica se atiene a los límites; no admite ninguna forma que no se exprese dentro de un motivo lineal determinado, ni ninguna figura de la que no se pueda decir con qué orientación fue concebida. El barroco niega el contorno, no en el sentido de que sean excluidos en absoluto los efectos de silueta, pero sí de evitar que la figura se fije en una silueta determinada. No se la puede fijar en una orientación determinada; rehúye, por decirlo así, la mirada del espectador que quiere captarla. Claro que la escultura clásica puede ser contemplada también por distintas caras; pero todas ellas son secundarias junto a la principal. Cuando se retorna al tema principal se percibe una sacudida, y es que, sin duda, la silueta supone aquí algo más que la cesura contingente de la visibilidad de la forma; la silueta esgrime una especie de independencia en la figura precisamente porque representa algo concluso en sí mismo. Lo esencial, por el contrario, en las siluetas barrocas, es no tener esa independencia; en ningún momento ha de afirmarse

como algo independiente un motivo lineal. Desde ningún punto de vista se presentará la forma en su integridad. Se puede decir más aún: sólo el contorno extraño a la forma es el contorno pictórico.

Y así están tratados los planos. No existe solamente la diferencia objetiva de que el arte clásico prefiere los planos tranquilos y el barroco los movidos; es otro el tratamiento de la forma. En aquél no hay más que valores táctiles, determinados; en éste, pura transición y cambio; allí, corporeización de la forma permanente y efectiva; aquí, la apariencia de lo siempre cambiante; la representación cuenta con efectos que no buscan ya la mano, sino la vista. Mientras en el arte clásico se supeditan a la forma las luces y sombras, parecen despejar aquí las luces a nueva vida independiente. Con aparente libertad de movimiento desbordan los planos, y puede llegar a suceder que la forma desaparezca alguna vez por completo en la negrura de las sombras. Sin contar con las posibilidades de que dispone la pintura bidimensional, como arte de la apariencia que es fundamentalmente, también recurre la plástica a notas formales que ya no tienen nada de común con la forma objetiva, y que, por tanto, no pueden calificarse sino de impresionistas.

Desde el punto en que la plástica llega a un acuerdo con la mera apariencia óptica y deja de reconocer como esencial lo real-tangible, se le abren nuevos caminos. Compite con la pintura en la representación de lo momentáneo y consigue la piedra dar la ilusión de cualquier clase de materia. Logra reflejar el brillo de la mirada, como el resplandor de la seda o la blandura de la carne. Desde entonces acá, siempre que ha vuelto una dirección clasicista abogando por los derechos de la línea y del volumen táctil, se ha creído en el deber de levantarse contra semejante materialidad en nombre de la pureza de estilo.

Las figuras pictóricas no son nunca figuras aisladas. El movimiento requiere resonancia y no debe morir en una atmósfera

inmóvil. Las mismas sombras de los nichos tienen ya otro sentido que antes para la figura; ya no son simple fondo, al intervenir en el juego dinámico: la penumbra del hueco se suma a la sombra de la figura. Casi siempre colabora la arquitectura con la escultura preparando o continuando el movimiento. Si además se añade la representación de movimientos efectivos, surgen esos maravillosos efectos de conjunto que encontramos, por ejemplo, en los altares barrocos del Norte, en donde las figuras completan de tal modo el retablo, que parecen la espuma en el vivo oleaje arquitectónico. Arrancados del conjunto pierden todo su sentido, en testimonio de lo cual pudieran aducirse desdichadas instalaciones de los museos modernos.

Por lo que se refiere a la terminología, ofrece la historia de la escultura las mismas dificultades que la historia de la pintura. ¿Dónde acaba lo lineal? ¿Dónde empieza lo pictórico? Dentro de lo clásico mismo tendremos que distinguir entre un más y un menos pictórico, y si luego crece la impotencia del claroscuro y la forma limitada va siendo sustituida por la libre, se podrá, desde luego, calificar el proceso de evolución en el sentido de lo pictórico en conjunto, pero será sencillamente imposible señalar exactamente el punto preciso donde el movimiento de la luz y de la forma haya alcanzado aquella libertad que justifica plenamente, en su sentido estricto, el concepto de lo pictórico.

No es inútil, sin embargo, afirmar aquí también que el carácter de *linealismo* pronunciado y de limitación plástica fue la conquista de una larga evolución. Sólo en el siglo XV desarrolla la cultura italiana una clara sensibilidad lineal, y, sin que fuesen descartados por completo algunos encantos del movimiento pictórico, principian a independizarse los contornos. Sin duda, constituye uno de los problemas más delicados de la historia del arte, al ponderar exactamente el grado de virtud de la silueta, o, por otra parte, juzgar la trémula apariencia de un relieve de Antonio Rossellino, por ejemplo, según su original sustancia pictó-

rica. El diletantismo tiene aquí las puertas abiertas de par en par. Cada cual piensa que las cosas están bien vistas según él las ve, y tanto mejor cuantos más efectos pintorescos se pueden descubrir hablando en el sentido moderno. En vez de cualquier crítica particular, basta llamar la atención sobre el lamentable tema de las reproducciones que suelen ofrecernos los libros actuales, donde a menudo falla por completo el carácter esencial como concepción y como presentación.

Refiérense estas observaciones a la historia artística italiana. Por lo que respecta a la alemana, se presenta la cosa de otro modo. Tardó mucho en surgir y desarrollarse un sentimiento plástico lineal en el seno de aquella pictórica tradición del gótico tardío. Es característica la predilección alemana por los retablos apretados de figuras enfiladas y enlazadas ornamentalmente, cuyo encanto principal radica precisamente en la trabazón (pictórica). Pero hay que tener exquisito cuidado, justamente aquí, en no ver estas cosas más pictóricamente de lo que piden ser vistas. La pintura de la época nos da aquí la pauta. El público no ha conocido, naturalmente, con anterioridad a la escultura de fines del gótico, otros aspectos pictóricos que los arrancados a la naturaleza por los pintores, tal como ellos los arrancaron, por mucho que nos incite esta escultura a verla en imágenes completamente descompuestas.

Pero algo conserva siempre más tarde la escultura alemana de su esencia pictórica. El *linealismo* de la raza latina le pareció fácilmente frío a la sensibilidad alemana, y es significativo que fuese un italiano, Canova, quien a fines del siglo XVIII volviera a reunir bajo la bandera de la línea la plástica occidental.

2. *Ejemplos*

Para la ilustración de los conceptos nos concretamos a ejemplos italianos principalmente. El tipo clásico se formó en Italia

con insuperable pureza, y dentro del estilo pictórico significa Bernini la máxima potencia artística de Occidente.

Para seguir el mismo orden que hasta aquí en los análisis principiamos por dos bustos. Benedetto da Majano (fig. 30) no es, ciertamente, un cincocentista, pero el vigor de la forma, plásticamente tallada, no deja nada que desear. Es posible que en la fotografía se acusen demasiado los detalles. Lo esencial es lo bien encajada que está toda la figura en una silueta firme, y cómo cada forma por separado —boca, ojos, arrugas— fue dotada de un aspecto completamente seguro, inmoble, como construida pensando en el efecto de lo permanente. La generación siguiente hubiera recogido en unidades más amplias las formas; pero ya está expresado aquí por completo el carácter clásico del volumen táctil dondequiera. Lo que en el traje pudiera dar una sensación reverberante es sólo efecto de la reproducción. Originariamente estuvieron pintados los adornos de la tela para conseguir una claridad uniforme. Igualmente aparecían más acusadas con la pintura las pupilas, cuyo soslayarse podía fácilmente pasar inadvertido.

En Bernini (fig. 31) es de tal clase la factura, que no es posible dar un paso con el análisis lineal, y esto indica al mismo tiempo que lo cúbico se sustrae a la captación inmediata. No es que los planos y los pliegues de la esclavina sean por naturaleza agitados —esto es superficial—, sino que están vistos fundamentalmente en el sentido de lo plástico indefinido. Pasa un estremecimiento sobre las superficies, y la forma se pierde a la impresión táctil. Relampagueantes, como serpentinas, se escurren los reflejos de las prominencias recordando exactamente el modo como Rubens inscribe en el dibujo sus luces destacadas en blanco. La total no está vista ya en silueta. Véase el aspecto de los hombres: en Benedetto, una línea corre tranquila; en este otro, un contorno que, con movimiento propio, se desborda continuamente. El mismo juego prosigue en la cabeza. Todo interés está puesto en

dar la impresión de lo cambiante. Y no es el tener abierta la boca lo que le imprime el carácter barroco, sino la sombra de la abertura bucal, que está tratada como algo plásticamente injustificado. A pesar de tratarse aquí de una forma modelada en redondo, en el fondo es la misma clase de dibujo que hemos visto ya en Frans Hals y en Lievens. Los cabellos y los ojos caracterizan especialmente lo que es el cambio de la forma tangible por la intangible, la cual no tiene más que realidad óptica. La «mirada» está conseguida con tres orificios en cada pupila.

Los bustos barrocos parece que exigen ropajes ampulosos. El efecto de movimiento en la cara pide ser sustentado así. En la pintura ocurre lo mismo, y el Greco estaría perdido si no pudiera proseguir en sus cielos, con un característico impulso de las nubes, el movimiento de las figuras.

A quien le interesen las transiciones habrá que indicarle nombres como el de Vittoria. Sus bustos se basan resueltamente —sin ser, en su sentido último, pictóricos— en el efecto del claroscuro. La evolución de la plástica empareja en esto con la pintura, en cuanto el estilo puramente pictórico se rige por una factura en que el juego abundante de luz y sombra desborda la forma plástica fundamental. Ésta —la plasticidad— sigue ahí; pero la luz cobra una fuerte y especial significación. Tales efectos pictórico-decorativos parece que fueron acostumbrando la vista al modo de ver pictórico en el sentido imitativo.

Nos serviremos ahora de un paralelo entre Jacopo Sansovino (fig. 32) y Puget (fig. 33) para considerar la escultura de cuerpo entero. La reproducción es demasiado pequeña para que dé la impresión clara de la factura en cada forma; sin embargo, se aprecia resueltamente la oposición de estilos. En primer lugar, la figura de Sansovino es un ejemplo de siluetismo clásico. Por desdicha —como es corriente—, la fotografía no está tomada desde el punto de visión que obtiene el frente típico, y por esto aparece desvaído el ritmo. Se puede ver dónde está la falta mirando la

peana: el fotógrafo se desvió demasiado a la izquierda. Las consecuencias de esta falta son sensibles en toda la figura, pero quizá más que en nada en la mano que sostiene el libro: éste queda tan reducido, que sólo se ve el canto, y la relación de la mano y el antebrazo se hace tan confusa, que protesta la visión inteligente. Si se adopta el punto de vista exacto, todo se aclara al punto, y el aspecto de más claridad es el que ofrece también la más perfecta conclusión rítmica.

La figura de Puget muestra, por el contrario, la característica negación del contorno. También se siluetea la forma de algún modo, naturalmente, sobre el fondo; pero no ha de seguirse la silueta. Ésta nada significa junto al contenido que encierra; no obra más que como accidente que cambia a cada punto de vista, sin por esto mejorar ni empeorar. Lo específicamente pictórico no radica en que la línea se mueva enérgicamente, sino en el hecho de que no sujete ni fije la forma. Entiéndase esto tanto respecto del conjunto como por lo que a los detalles se refiere.

Y por lo que respecta a la luz, desde luego se ve que es más movida que en Sansovino, así como se ve también que se aparta a trechos de la forma, mientras en aquél están la luz y la sombra absolutamente siempre al servicio de la claridad de la cosa. Ahora bien: el estilo pictórico se revela cabalmente por el hecho de infundir a la luz esa vida propia que sustrae a la forma plástica de la esfera de lo por modo inmediato tangible. Habríamos de remitirnos aquí a las consideraciones hechas con motivo del busto de Bernini. La figura está concebida como imagen para los ojos, con otro sentido que en el arte clásico. La forma física no pierde la característica de lo tangible, pero el estímulo que ejerce sobre los órganos táctiles ya no es lo primario. Esto no obsta para que la piedra haya adquirido una materialidad mayor que antes en la elaboración de las superficies. Esta misma materialidad —la diferenciación de duro y blando, etc.— es una ilusión que debemos

sólo a la vista y que en el acto se desvanecería a la impresión táctil.

Algunos otros elementos que vienen a aumentar la impresión del movimiento, como son el desencaje de la armazón tectónica, el cambio de la composición plana por la composición honda, y otros, han de quedar excluidos, de momento, en nuestra consideración; es oportuno, en cambio, observar aquí que la sombra de los nichos viene a formar parte integrante del efecto en la escultura pictórica. Interviene en el movimiento de luz de la figura. Así, vemos en los dibujantes barrocos que jamás trazan un boceto de retrato en el papel, por ligero que sea, sin dotarle de un fondo de sombra.

La escultura que persigue efectos de cuadro es lógico que simpatice más con figuras en pared o formando serie que con la plástica de figura exenta, visible por todos lados. Aunque es el barroco precisamente el que se sustrae al hechizo de las superficies —ya volveremos sobre esto—, pone un interés fundamental en que se reduzcan los posibles puntos de vista. Muy representativas en este sentido son las obras maestras de Bernini, especialmente aquellas que, como el *Éxtasis de Santa Teresa* (fig. 34), están metidas en un espacio semicubierto. Encuadrada por las pilastras de lados e iluminada con la luz especial desde arriba, da el grupo la impresión de cuadro, es decir, de algo que se aleja en cierto modo de la realidad tangible. Y a esto se agrega el que, mediante una factura pictórica de la forma, se procura a toda costa quitar a la piedra la impresión inmediata de su corporeidad. Queda eliminada la línea como límite, y están las superficies poseídas de tan intenso ritmo, que desaparece más o menos el carácter de aprehensibilidad en la impresión de conjunto.

Recuérdense, por contraste, las figuras yacentes de Miguel Ángel en la capilla Medicea. Éstas sí que son puras figuras de silueta. La misma forma escorzada se interpreta con planos, es decir, se reduce a efecto de silueta. En Bernini, por el contrario, to-

do tiende a que la forma no se dibuje con perfil. El contorno total de sus santos contorsionados ofrece una figura completamente sin sentido, y los paños están modelados de modo que no permitirían en absoluto el análisis lineal. La línea relampaguea en un lado y en otro, pero sólo por momentos. Nada es firme ni asible; todo es movimiento y cambio infinito. El efecto se supedita esencialmente al juego de luz y sombras.

Luz y sombra… también Miguel Ángel las emplea, e incluso en ricos contrastes; pero siguen significando para él valores plásticos. Permanecen subordinadas a la forma como masas limitadas. En Bernini, por el contrario, tienen el carácter de lo limitado; diríase que no se adhieren ya a formas determinadas y que, como elementos desatados, corren desordenadamente por superficies y hendiduras.

La cantidad de concesiones que se hace entonces a la mera apariencia óptica lo muestra el efecto sumamente material de la carne y del ropaje (de la túnica del ángel, por ejemplo). Y del mismo espíritu han surgido las nubes de ilusión que sirven de sustentáculo a la santa, flotando libres al parecer.

Las consecuencias que se derivan de estas premisas, por lo que respecta al relieve, son fáciles de adivinar y apenas necesitan ilustración. Sería necio creer que se le ha de negar el carácter puramente plástico porque no trabaja con una masa rotunda. No se trata de diferencias materialmente tan burdas. Las mismas figuras exentas pueden ser aplanadas al modo de los relieves, sin perder por esto el carácter de plenitud física: lo decisivo es el efecto, no el hecho sensible.

Arquitectura

La investigación de lo pictórico y lo no pictórico en las artes *tectónicas* ofrece el interés especial de que en ellas, libre por vez primera el concepto de toda mezcla de requerimientos imitativos, se mostrará como concepto puro de la decoración. Las con-

diciones, naturalmente, no son las mismas para la pintura y la arquitectura —ésta, por su misma naturaleza, no puede llegar a ser arte de apariencia en el mismo grado que la pintura—, pero la diferencia es sólo de grado, y los factores esenciales de la definición de lo pictórico pueden aplicarse aquí sin variación.

El fenómeno más elemental consiste en que se obtienen dos efectos arquitectónicos completamente distintos, según tomemos la forma arquitectónica como algo definido, firme, permanente, o como algo que, a pesar de toda su estabilidad, está dotado de la apariencia de movimiento constante, es decir, de mutación. Pero no incurramos en falsas interpretaciones. Toda arquitectura y toda decoración cuentan, naturalmente, con ciertas sugestiones de movimiento: la columna se yergue; en los muros hay fuerzas vivas en acción; la cúpula se levanta, y el más humilde tallo ornamental interviene en el movimiento, más furtivo unas veces y otras más vivo. Pero en todo este movimiento la escena permanece inmutable en el arte clásico, mientras que el arte posclásico despierta la ilusión de que va a variar ante nuestros ojos. Ésta es la diferencia entre una decoración rococó y un ornamento renacentista. El adorno de una pilastra en éste, ya puede ser todo lo vivaz de dibujo, tendrá siempre la apariencia de lo que es, mientras que el ornamento, tal y como lo reparte el rococó, da la impresión de hallarse en mutación perenne. Y el efecto es idéntico en la arquitectura mayor. No es que huyan las casas: los muros siguen siendo muros; pero existe una diferencia muy sensible entre el aspecto definitivo del arte constructivo clásico y el cuadro, nunca abarcable por completo, del arte posterior: parece como si el barroco hubiese rehuido siempre decir la última palabra.

Esta impresión de constante proceso, de perpetua inquietud, tiene diversas causas; los capítulos siguientes traerán aportaciones que esclarezcan el asunto; nos reduciremos a considerar qué es lo que puede llamarse pictórico en un sentido específico,

mientras que el lenguaje popular llama pintoresco a todo lo que concurre, del modo que sea, a la impresión de agitado.

Se ha dicho, con razón, que el efecto de un aposento de bellas proporciones debe percibirse aun cuando se transite por él con los ojos vendados. El espacio como cosa física no puede ser captado más que con los órganos físicos. Este efecto espacial es propio de toda arquitectura. Ahora bien, si se le agrega estímulo pictórico, ya no será éste asequible a esa especie más general de sensibilidad táctil. Una visión espacial no será pictórica por la calidad arquitectónica de los distintos espacios, sino por la imagen, la imagen visual que recibe el espectador. Todo ensamble produce su efecto en virtud de la imagen que resulta de la forma encuadrada y la forma que encuadra: las distintas formas son algo palpable, pero la imagen que su sucesión engendra sólo vista puede ser. Siempre que haya que contar, pues, con «perspectivas» nos hallamos en terreno pictórico.

Es evidente que la arquitectura clásica pide también ser *vista* y que su tangibilidad no tiene más que un significado ideal. Asimismo puede, naturalmente, ser considerada la obra arquitectónica de muchas maneras: en escorzo o sin escorzo, con muchas o con pocas secciones, etc.; pero bajo todos los aspectos se abrirá paso, como decisiva, la forma tectónica fundamental, y dondequiera que se desnaturaliza esta forma fundamental se percibirá lo accidental de un mero aspecto accesorio y no se soportará mucho tiempo. La arquitectura pictórica, por el contrario, tiene especial interés en hacer que aparezca la forma fundamental en las más variadas y múltiples imágenes. Mientras que en el estilo clásico es la forma estable la que se acentúa, no poseyendo ningún valor propio a su lado el fenómeno cambiante; en el pictórico descansa, desde luego, la composición en las «imágenes» o aspectos. Mientras más variados y más alejados de la forma objetiva, tanto más pictórica resultará la arquitectura.

En la escalera de un palacio rococó no se busca la solidez, la estabilidad y robustez de la construcción, sino que nos abandonamos a la onda de aspectos cambiantes, convencidos de que no son efectos secundarios y accidentales, sino de que en ese infinito espectáculo dinámico alcanza su expresión la vida propia de la obra.

La basílica de San Pedro, concebida por Bramante redonda y con cúpulas, hubiera podido tener muchos aspectos también; pero lo que para nosotros es pictórico no hubiera significado nada para los arquitectos y la gente de su época. Lo «real» era lo principal, no las imágenes o aspectos en esta o aquella sucesión. En un sentido estricto, la arquitectura arquitectónica reconoció todos o no reconoció, por principio, ningún punto de vista para el espectador —siempre se dan ciertos desplazamientos de forma —; la arquitectura pictórica, por el contrario, cuenta siempre con el sujeto expectante, y por esto no le agrada nada los edificios circulares como el de San Pedro, ideado por Bramante; le limita el campo al espectador para lograr con más seguridad los efectos de vista que le afectan más íntimamente.

Si la fachada frontal, o sea, la vista principal, pretende tener siempre una especie de exclusivismo, se encuentran aquí por todas partes composiciones que intentan claramente despojar de su importancia a este aspecto. Se ve esto muy bien, por ejemplo, en la iglesia de San Carlos Borromeo de Viena (fig. 35), con sus dos columnas delante del frente, cuyo valor se manifiesta sólo desde la vista no frontal, cuando las columnas pierden su igualdad de tamaño y cortan la cúpula central.

Por esta razón no se consideraba extravío el colocar una fachada barroca en una callejuela donde apenas podía verse de frente. La iglesia de los Teatinos en Munich (fig. 36), ejemplo famoso de fachada con dos torres, no quedó francamente visible hasta la época del clasicismo, en tiempos de Luis I; hasta enton-

ces había tenido la mitad de su fachada en la angosta callejuela. Su aspecto tuvo que ser, pues, óptico-asimétrico.

Se sabe que el barroco aumenta la riqueza de formas. Las figuras se hacen más complicadas, los motivos se desplazan e insertan unos en otros, la ordenación de las partes se abarca con dificultad. En cuanto se relaciona con la fundamental evitación de lo absolutamente claro, trataremos de ello más adelante; aquí nos ocuparemos del fenómeno sólo en cuanto dentro de él tiene lugar la transformación, específicamente pictórica, de los valores puramente tangibles en valores visibles. El gusto clásico trabaja con límites (perfiles, contornos) tangibles, claros de línea; toda superficie tiene su marco de borde preciso; cada volumen se presenta como forma plenamente tangible; nada existe que no sea aprehensible en su corporeidad. El barroco invalida la línea como limitadora, multiplica los bordes, y mientras más se complica la forma en sí, la ordenación se hace más complicada, más difícil le es a cada componente imponer su valor plástico: un movimiento (puramente óptico) inflama la forma total, independientemente de todo aspecto especial. El muro vibra, el ámbito se conmueve en todos sentidos.

No debe equipararse este pictórico efecto de movimiento con el gran movimiento de masas de ciertas arquitecturas italianas. El *pathos* de los muros agitados y la gigantesca acumulación de columnas es sólo un caso aislado. La suave vibración de una fachada cuyos salientes sean apenas perceptibles puede igualmente ser pictórica. ¿Cuál es entonces la inspiración en este cambio de estilo? La de un atractivo a base de mayor riqueza ornamental, como se ha indicado, no nos basta; tampoco creemos que esté en un mayor efectismo de la ornamentación; en el barroco más sobrecargado hay no sólo más formas, sino formas de un efecto distinto en general. Al parecer nos encontramos ante las mismas circunstancias que en la evolución del dibujo de Holbein a Van Dyck y Rembrandt. Tampoco en el arte tectónico ha de afir-

marse ya nada con líneas y superficies tangibles; también en el arte tectónico ha de ser sustituido el efecto de permanencia por el efecto de mutabilidad; también en el arte pictórico ha de alentar la forma. Ésta es la idea fundamental del barroco, aparte las variedades de expresión.

Pero el efecto de movimiento no se consigue hasta el momento en que ocupa la apariencia óptica el lugar de la realidad física. Esto no es tan posible, según dijimos, en el arte tectónico como en la pintura; se podrá hablar quizá de una ornamentación impresionista, pero no de una arquitectura impresionista. Sin embargo, siempre contará la arquitectura con medios suficientes para oponer al tipo clásico el contraste pictórico. Depende siempre de hasta qué punto encajará la forma suelta dentro del movimiento (pictórico) de la totalidad. La línea desvalorada se enreda en el gran juego de formas más fácilmente que la línea plásticamente significativa y definidora. La luz y la sombra a toda forma inherentes se convierten en elemento pictórico tan pronto como parecen tener alguna significación autónoma cabe la forma misma. En el estilo clásico están vinculadas a la forma; en el pictórico, sueltas, como despierta en ellas una vida de libertad. Ya no son sombras de pilastras, cornisas o ménsulas aisladas lo que percibimos: las sombras se entrelazan unas con otras, y la forma plástica puede desaparecer a cada instante bajo el movimiento total que agita la superficie. En los interiores puede hacerse que este libre movimiento luminoso ofrezca el contraste violento de la claridad que ciega y de la oscuridad nocturna, o bien puede vibrar en tonos claros nada más: el principio sigue siendo el mismo. En el primer caso recordaremos el vigoroso ritmo plástico del interior de las iglesias italianas; en el segundo, los visos trémulos de una cámara rococó de modelado tenue. La predilección por las paredes cubiertas de espejos, manifestada por el rococó, no quiere decir solamente que gustaba de la claridad, sino que

trataba además de desvalorizar la pared como superficie física con la apariencia incorpórea e inasible del espejo.

El enemigo mortal de lo pictórico es el aislamiento de la forma singular. Para que tenga lugar la ilusión de movimiento es preciso que las formas se acumulen, se traben y se fundan unas en otras. Un mueble compuesto pictóricamente necesita siempre su atmósfera; una cómoda rococó no puede colocarse en cualquier pared: su movimiento ha de poder propagarse. El encanto principal de algunas iglesias rococós estriba en que cada altar, cada confesonario, se funden en el conjunto. La proporción en que, por las exigencias lógicas de la evolución, se van anulando los obstáculos tectónicos se ve con asombro en ejemplos como la capilla de San Juan Nepomuceno (fig. 37), de los hermanos Asam, en Munich, obra del más subido dinamismo pictórico.

En cuanto vuelve a aparecer el clasicismo se separan las formas unas de otras. En el frontis de los palacios vuelven a verse una junto a otra las ventanas, singularmente aprehensibles. Se ha disipado la apariencia. La forma física, firme y permanente, tiene la palabra, y esto significa que vuelven a imponerse los elementos del mundo tangible, las líneas, los planos, los cuerpos geométricos. Toda arquitectura clásica busca la belleza en lo que «es»; la belleza barroca es belleza del movimiento. En aquélla tienen su lugar las formas «puras», y se intenta dar forma visible a la perfección de las proporciones eternas; en ésta se atenúa el valor del «ser» perfecto ante la representación de la vida palpitante. No es indiferente la hechura de lo físico, pero lo primero y principal es que se mueva: en el movimiento radica ante todo el encanto de lo vital.

Trátase de diferencias fundamentales en la concepción del mundo. Lo que hemos ido exponiendo aquí sobre lo pictórico y lo no pictórico forma parte de la expresión adoptada en el arte por la visión del mundo. Mas el espíritu del estilo se manifiesta igualmente en lo grande que en lo pequeño. Basta un simple ca-

charro para ilustrar universales contrastes históricos. Cuando Holbein dibuja un jarro (fig. 175) su figura es de una conclusión absoluta, plásticamente hermética. Un jarrón rococó (fig. 176) ofrece el aspecto pintoresco e inconcluso, no presenta contornos determinables, y sus superficies están estremecidas por un ritmo luminoso que hace ilusoria su captabilidad; la forma no se agota en uno solo de sus aspectos, tiene algo de infinidad para el espectador.

Aun manejando con toda economía los conceptos, no bastan sencillamente las dos palabras, pictórico y no pictórico, para calificar los innumerables matices de la evolución histórica.

Por de pronto se separan los caracteres regionales y nacionales; la raza germánica lleva en la sangre desde antiguo la esencia de lo pictórico y jamás congenió por mucho tiempo con la arquitectura «absoluta». Hay que ir a Italia para conocer el tipo. El estilo arquitectónico que domina los tiempos modernos y que comenzó en el siglo XV se liberta de todo designio pictórico secundario durante la época del clasicismo, llegando a constituir un estilo puramente «lineal». Bramante, frente al cuatrocientos, se propuso apoyar cada vez más consecuentemente el efecto arquitectónico sobre la base de valores puramente físicos. Pero en la propia Italia del Renacimiento llegan a darse divergencias. El Norte, especialmente Venecia, fue siempre más pictórico que Toscana y Roma, y —no hay remedio— es preciso emplear el concepto de lo pictórico en una época todavía lineal.

El viraje barroco, en el sentido de lo pictórico, se llevó igualmente a cabo en Italia mediante una brillante evolución; pero no se olvide que las últimas consecuencias sólo se sacaron en el Norte. Allí es donde parece prender en su terreno propio la sensibilidad pictórica. Ya en el llamado Renacimiento alemán, que supo sentir con tanta gravedad e insistencia las formas según su contenido plástico, es a menudo lo mejor el efecto pictórico. La forma conclusa significa muy poco para la fantasía germánica: ha de es-

tar envuelta por el encanto del movimiento. Así vemos que, dentro del estilo dinámico, produjo Alemania construcciones de índole pictórica incomparable. Comparado con ellas, deja siempre sentir el barroco italiano su fundamental emoción plástica, y, desde luego, fue muy condicionalmente accesible la patria de Bramante al arte centelleante del rococó.

Por lo que atañe a la sucesión temporal, tampoco pueden abarcarse los hechos, naturalmente, con un par de conceptos. La evolución discurre en transiciones imperceptibles, y lo que llamo pictórico al compararlo con un ejemplo más antiguo, puede parecerme antipictórico si lo comparo con uno más moderno. Son especialmente interesantes aquellos casos en que se traslucen tipos lineales en una visión total pictórica. La Casa Ayuntamiento de Amsterdam, por ejemplo, con sus paredes lisas y los ángulos desnudos de sus ventanas en fila, parece ser una insuperable muestra de *linealismo*. En realidad, esta obra es hija de una reacción clasicista, pero no falta el lazo que la una al polo pictórico. Lo decisivo es cómo veían la construcción sus contemporáneos, y en esto nos ilustran los numerosos cuadros que se pintaron durante el siglo XVII, en los cuales aparece bien diferente de como la pudo ver después un resuelto linealista. Una larga fila de ventanales homogéneos no son por sí antipictóricos: todo depende de cómo se la contemple. Unos verán sólo las líneas y los ángulos rectos; otros, en cambio, verán el encanto sumo de las superficies vibrando en lo claro y lo oscuro.

Cada época capta las cosas con sus ojos, y nadie podría negarle este derecho; pero el historiador ha de adquirir siempre cómo piden ser vistas de por sí las cosas. Esto es más sencillo en la pintura que en la arquitectura, en donde la interpretación arbitraria no encuentra obstáculo. El material de reproducciones que hoy maneja la historia del arte está cargado de falsos puntos de vista y falsas interpretaciones del efecto. Aquí no hay otro recurso que la contrastación por las reproducciones de la época.

Una construcción multiforme del gótico tardío, como el Ayuntamiento de Lovaina (fig. 38), no deberá bosquejarse según la visión moderna, educada en el impresionismo (al menos no podrá servir esto de testimonio científico), ni un cofre gótico, de talla baja, puede interpretarse como una cómoda rococó: ambos objetos son pictóricos; pero sólo el tesoro gráfico de ambas épocas será el que suministre al historiador datos lo suficientemente claros para poder distinguir los distintos matices de lo pictórico.

Se tendrá una idea clara de la diferencia entre arquitectura pictórica y no pictórica (o sea, arquitectura estricta) allí donde haya tenido que habérselas el gusto pictórico con una obra del viejo estilo, es decir, donde haya tenido lugar una reconstrucción al modo pictórico.

La iglesia de los Santos Apóstoles (fig. 39), en Roma, tiene un cuerpo delantero, en estilo del primer Renacimiento, que estaba constituido por una doble galería de arcos, con pilastras abajo y finas columnas arriba. Pero en el siglo XVIII cerraron la galería superior. Sin destruir el sistema, se fabricó una pared que, dispuesta en todo para suscitar la impresión del ritmo, se halla en abierta oposición con el carácter severo de la parte baja. No nos metamos en si esta impresión de movimiento fue obtenida con medios de la atectónica (elevación del tímpano de la ventana por encima de los arranques del arco) o si se deriva del motivo de articulación rítmica (desigual énfasis de los tramos por el efecto de las estatuas de la balaustrada, apareciendo acentuados el centro y los extremos); tampoco nos detendremos en la conformación especial de la ventana central, que sobresale de la superficie —al borde de nuestro grabado—: el hecho es que lo radicalmente pictórico está en que las formas han perdido por completo su aislamiento y corpórea tangibilidad, de modo que a su lado las pilastras y arcos de la galería baja parecen algo totalmente distinto: los únicos y verdaderos valores plásticos. Esto no radica en la estructura estilística singular; es otro el espíritu informador. No

es la movida conducción de la línea por sí misma (en la quiebra de la cornisa del tímpano) lo decisivo, ni la multiplicación de líneas (en los arcos y soportes), sino el haberse conseguido un movimiento que hace vibrar el conjunto. Este efecto presupone en el espectador capacidad de prescindir del carácter puramente tangible de las formas arquitectónicas y disposición para entregarse al espectáculo óptico en que las apariencias se entrelazan. El modo como la forma está tratada presta toda clase de estímulos a este género de visión. Es difícil, casi imposible, percibir como formas plásticas las columnas primitivas, y no son más accesibles a la captación inmediata las primitivas y sencillas archivoltas. El encajamiento de un tema en otro —arco y tímpano— complica de tal modo el aspecto, que sentimos el impulso creciente de interpretar el movimiento conjunto de las superficies como la única forma física.

En la arquitectura estricta cada línea opera como arista o límite, y cada volumen, como cuerpo firme; en la arquitectura pictórica sigue la impresión de corporeidad, pero se une a la representación de lo tangible la ilusión de movimiento provocada precisamente por los factores, no tangibles, de la impresión.

Una balaustrada de estilo severo es la suma de tantos y tantos balaustres, que se afirman en la impresión como cuerpos singulares tangibles; en cambio, en una balaustrada pictórica lo primero que impresiona es la vibración del conjunto de formas.

Un techo renacentista es un sistema de paños claramente delimitados; en lo barroco, aun cuando no se enmarañe el dibujo ni queden suprimidos los límites tectónicos, el propósito artístico descansa en el movimiento del total.

Lo que significa en grande un movimiento así lo aclara del modo más conveniente un ejemplo como la suntuosa fachada de San Andrés (fig. 41), en Roma. Es innecesario oponerle el modelo clásico correspondiente. Cada una de las formas se ha sumado

como onda singular al total oleaje, de modo que desaparece en éste por completo. He aquí un principio que repugna francamente a la arquitectura estricta. Se puede hacer caso omiso de los medios especialmente dinámicos que contribuyen aquí a robustecer el movimiento —la saliente de los centros, la acumulación de líneas de fuerza, el rompimiento de cornisas y tímpanos—; siempre quedará como emblema diferencial frente a lo renacentista el juego de unas formas con otras, de modo que, independientemente de cada uno de los paños de pared, independiente de las formas especiales que unen, entrelazan y decoran, surge un espectáculo dinámico de condición puramente óptica. Se concibe lo fácil que sería recoger la impresión esencial de esta fachada en un apunte con simples toques de pincel, y cómo, por el contrario, toda arquitectura clásica exige la reproducción exacta de líneas y proporciones.

El escorzo hace lo restante. La impresión pictórica de movimiento se facilita al desplazarse las proporciones de las superficies y al desvincularse el cuerpo, como forma aparente, de su forma real. Ante las fachadas barrocas sentimos siempre el deseo de contemplarlas desde un punto de vista algo lateral. Conviene insistir aquí en el hecho de que cada época trae consigo su medida y que no todas las maneras de ver sirven para todos los tiempos. Solemos inclinarnos a ver las cosas más pictóricamente de lo que fueron pensadas; es más: incluso, donde cabe, a forzar en el sentido de lo pictórico lo pronunciadamente lineal. En una fachada como la de la ampliación de Otón-Enrique, en el palacio de Heidelberg (fig. 40), puede verse lo vibratorio, pero es indudable que esta posibilidad precisamente no tuvo gran satisfacción para el arquitecto.

Al tratar del escorzo tocamos el problema de la visión en perspectiva, que, como hemos dicho, desempeña un papel importante en la arquitectura pictórica. Nos remitimos al ejemplo citado al comienzo de esta obra, la iglesia de Santa Inés, en Ro-

ma (véase figura 12), una construcción central, con cúpula y dos torres en la fachada. Por lo abundante y aparatoso de las formas favorece la impresión pictórica, y, sin embargo, no se trata todavía de una obra de índole pictórica. San Biagio (figs. 42 y 43), en Montepulciano, está hecho con los mismos elementos, sin tener afinidad con ella estilísticamente. Lo que presta aquí carácter a la composición es la inclusión del punto de vista cambiante en el cálculo artístico, cosa nunca por completo ausente, desde luego, pero en una combinación que ya de antemano se atiene a los efectos ópticos, legitimada en forma de todo punto distinta que en una arquitectura del ser puro. Toda reproducción es insuficiente, porque incluso la perspectiva más sorprendente no presenta más que una de tantas posibilidades, y el encanto radica precisamente en la inagotable afluencia de imágenes posibles. En tanto que la arquitectura clásica busca su significación en lo físico y real, y sólo hace surgir la belleza del aspecto como resultado lógico al organismo constructivo, aquí la impresión óptica es desde el principio lo determinante en la concepción: los aspectos, no un solo aspecto, es lo que se busca. El edificio adopta distintas configuraciones, y este cambio de apariencia se saborea como gracia de movimiento. Los aspectos se compenetran, y de la imagen resultante, con sus escorzos y cortes de las partes componentes, no se podrá decir que es una contingencia impropia; como tampoco se podrá llamar así a la estampa desigual que ofrecen dos torres simétricas vistas en perspectiva. El arte procura colocar el edificio en situaciones ventajosas para el espectador. Esto exige siempre una limitación de los puntos de vista. A la arquitectura pictórica no le interesa colocar su obra de modo que se la recorra en torno, es decir, que sea tangible: éste fue el ideal de la arquitectura clásica.

El estilo pictórico logra su mayor intensidad en los interiores. Aquí es más fácil vincular a lo tangible la gracia de lo intangible. Sólo aquí cobran valor efectivo los motivos de lo indefinido e in-

mensurable. Éste es lugar propicio para rompimientos y perspectivas, para los golpes de luz y de sombra densa. Cuanto más se admita la luz como factor independiente en la composición, más óptica será la arquitectura.

No es que la arquitectura clásica renuncie a los efectos de ricas combinaciones espaciales y belleza lumínica; pero en ella la luz está al servicio de la forma, e incluso en el fenómeno más rico en perspectiva es lo decisivo el organismo espacial, la forma de lo existente, y no la imagen pictórica. El San Pedro, de Roma, de Bramante, es espléndido en sus perspectivas; pero se advertirá claramente lo secundarios que resultan todos sus efectos pictóricos frente al potente lenguaje de las masas como cuerpos. Lo esencial de esta arquitectura es aquello que en cierto modo puede apreciarse somáticamente. En el barroco se dan otras posibilidades, pues junto a esa realidad para los cuerpos hay una realidad para los ojos. No es necesario pensar en arquitecturas propiamente aparentes, arquitecturas que quieren simular otra cosa, sino sólo la explotación de efectos, que ya no son de naturaleza plástico-tectónica. En el fondo, la intención es quitar su carácter tangible a la pared que cierra y al techo que cubre. Se consigue así un producto ilusorio muy peregrino, que la fantasía del Norte desarrolló de un modo incomparablemente más «pictórico» que la fantasía del Sur. No se necesita de los bruscos golpes de luz de la oscuridad misteriosa para dar apariencia pictórica a un espacio: el rococó supo crear una *belleza de lo inaprehensible* con luminosidad perfectamente clara y trazado visible. Pero se trata de algo inaccesible a la reproducción.

Cuando luego, allá por 1800, se simplifica de nuevo el arte con el clasicismo, se ordena lo confuso y la línea recta y el ángulo recto vuelven por sus fueros, indudablemente va unido esto a una nueva devoción de la simplicidad, sólo que, a la par, se ha desplazado la base del Arte todo. Más cortante, más decisivo aún que el tránsito del gusto hacia lo sencillo fue el tránsito del senti-

miento de lo pictórico a lo plástico. La línea vuelve entonces a ser un valor táctil y toda forma encuentra su reacción en los órganos táctiles. Los bloques de las casas clasicistas de la Ludwigstrasse, en Munich, con sus superficies grandes y simples, con la protesta de un nuevo arte táctil frente al quintaesenciado arte visual del rococó. Vuelve la arquitectura a buscar su efecto en el simple cubo, en la proporción asible y precisa, en la forma plástica y clara, y toda la gracia de lo pictórico cayó en desprecio, como algo artificioso.

Fig. 13. Leonardo: *Santa Cena*.

Fig. 14. Durero: *Adán y Eva* (detalle).

Fig. 15. Rembrandt: *Desnudo femenino*.

Fig. 16. Aldegrever: *Retrato de hombre*.

Fig. 17. Lievens: *Retrato del poeta Jan Vos* (detalle).

Fig. 18. Van Dyck: *Retrato de Lucas Vorstermann*.

Fig. 19. Wolf Huber: *Gólgota*.

Fig. 20. Ruysdael: *Encinas*.

Fig. 21. Van Goyen: *Paisaje de río*.

Fig. 22. Durero: *Retrato de Bernhard van Orley*.

Fig. 23. Hals: *Retrato de hombre*.

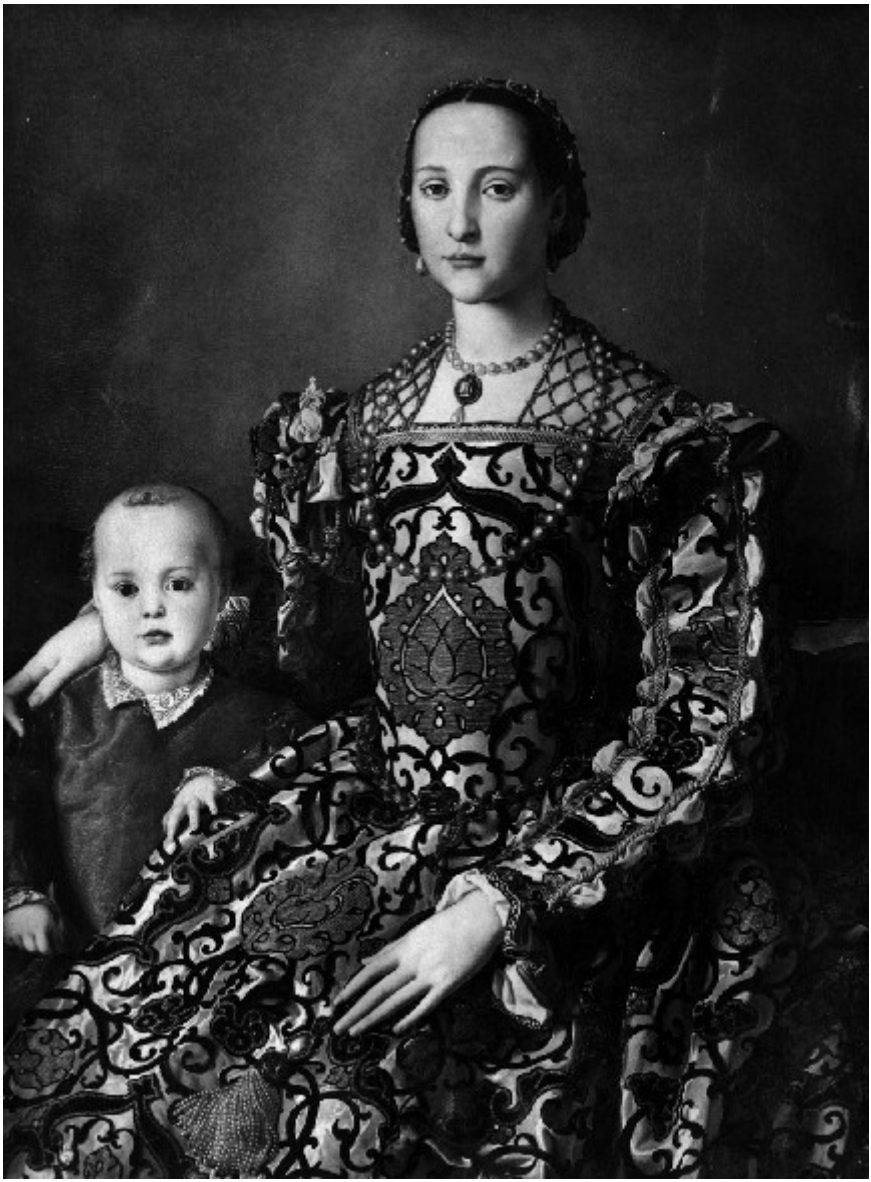

Fig. 24. Bronzino: *Leonor de Toledo y su hijo don García*.

Fig. 25. Velázquez: *La infanta Margarita*.

Fig. 26. Grünewald: *Disputa de san Erasmo y Mauricio*.

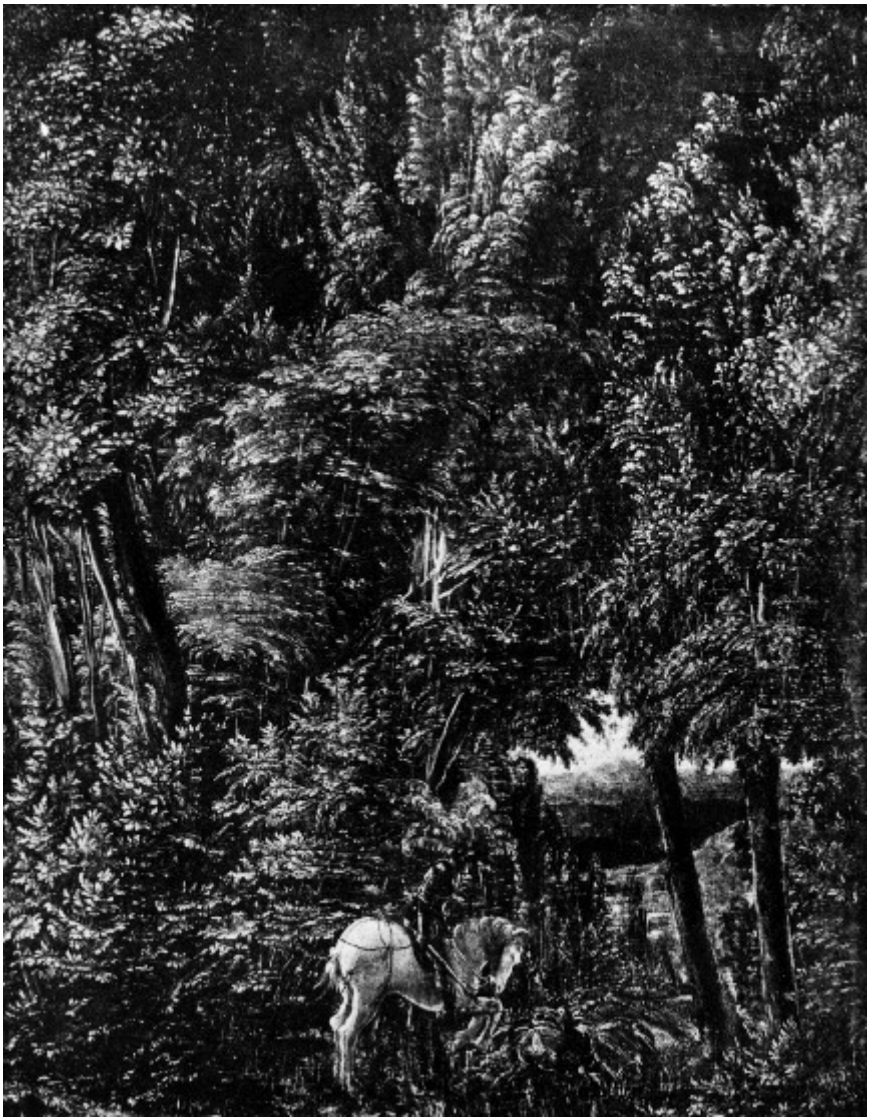

Fig. 27. Altdorfer: *Paisaje de san Jorge*.

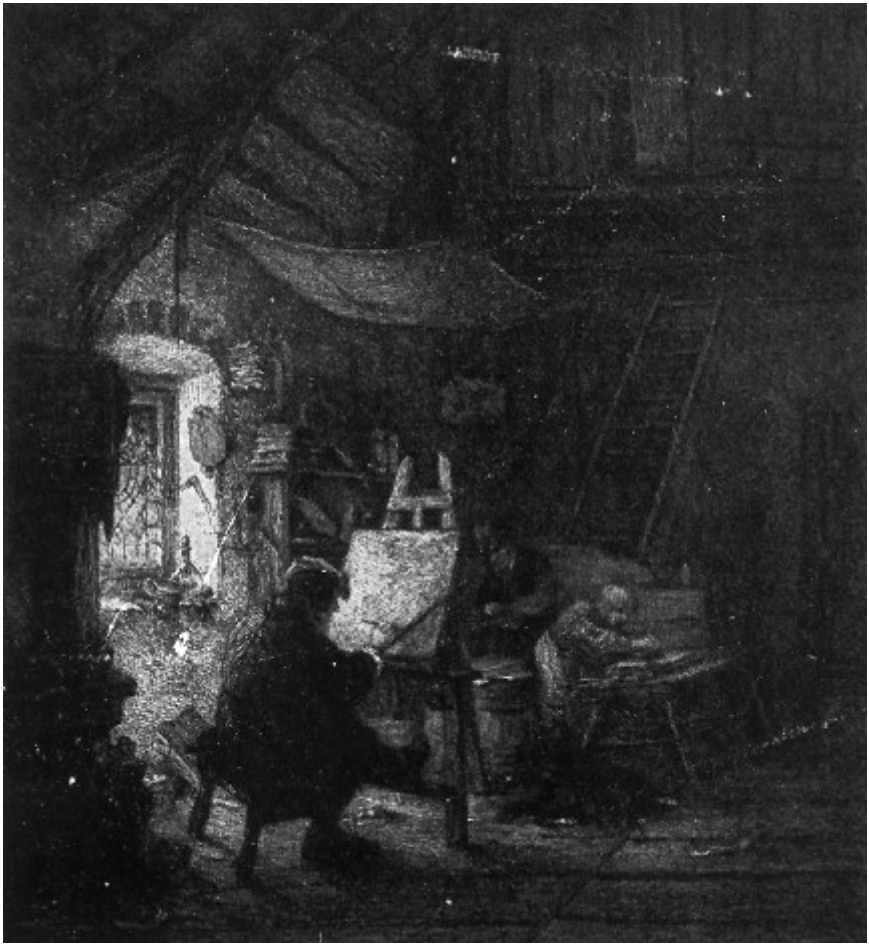

Fig. 28. Ostade: *Taller de pintor*.

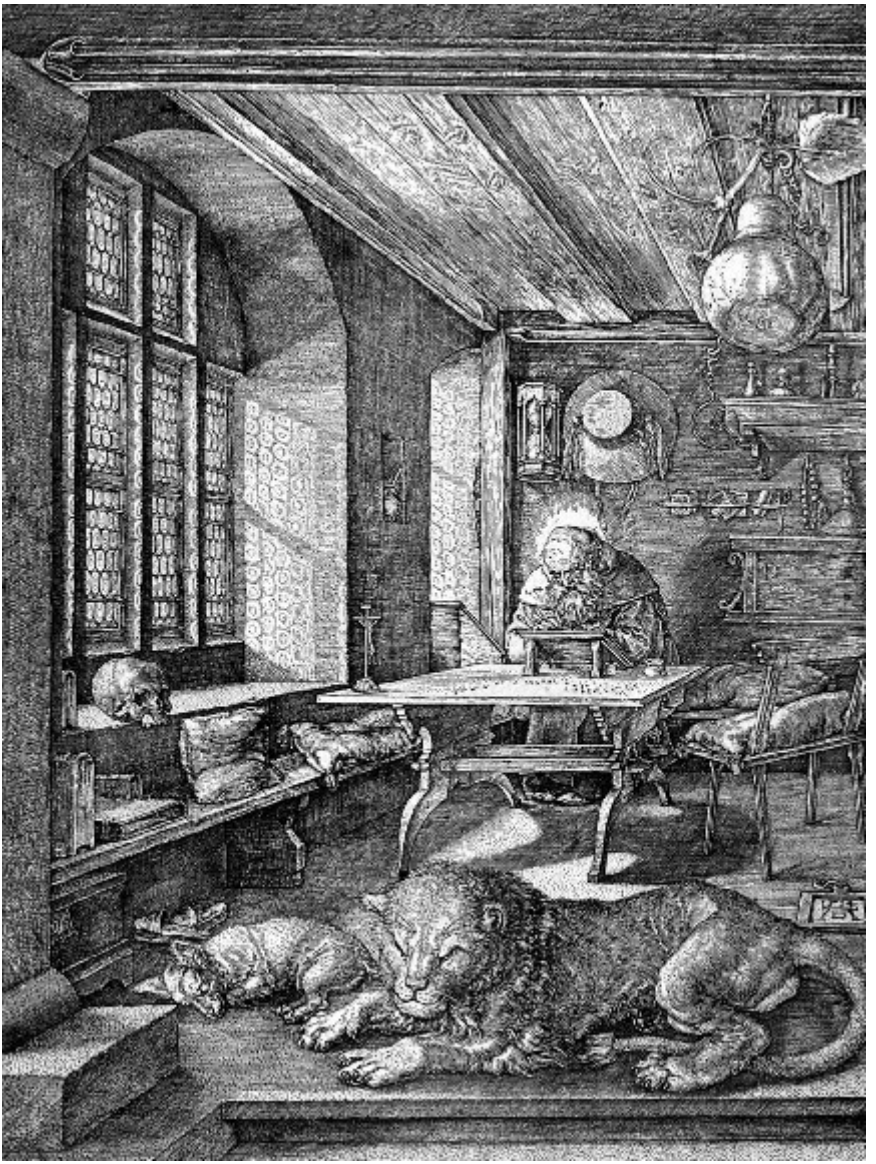

Fig. 29. Durero: *San Jerónimo en su celda*.

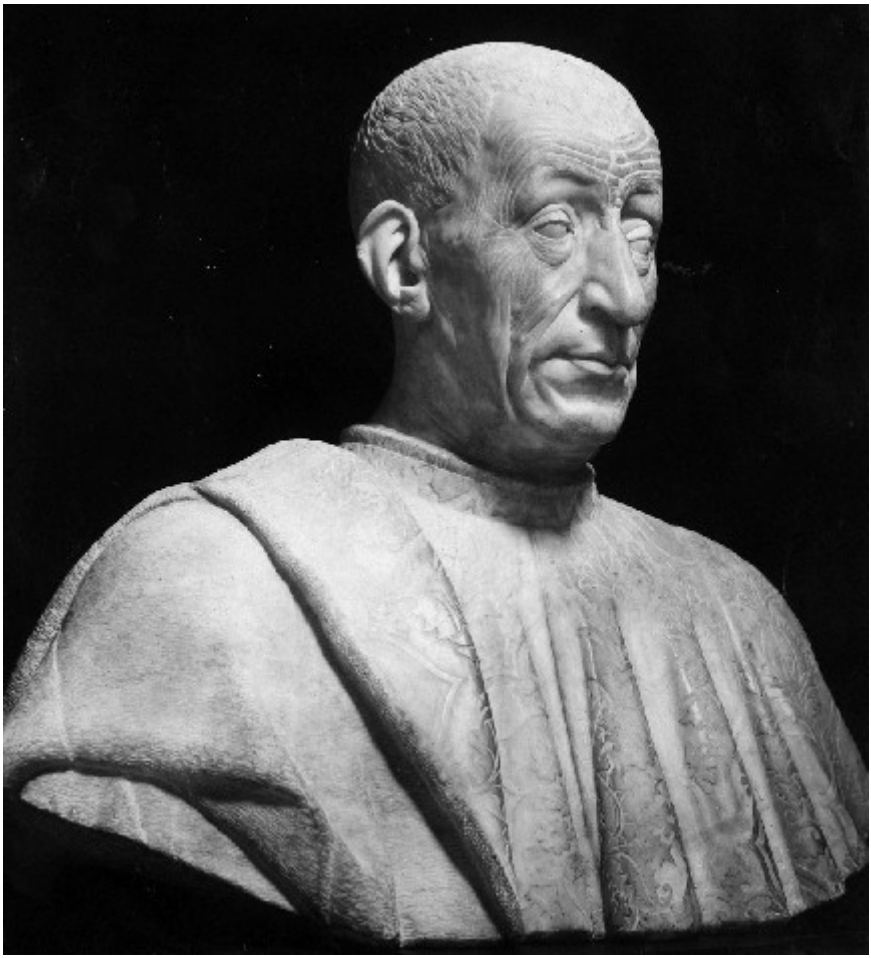

Fig. 30. Majano: *Busto de Pietro Mellini*.

Fig. 31. Bernini: *El cardenal Scipione Borghese*.

Fig. 32. Sansovino: *San Jacobo*.

Fig. 33. Puget: *El beato A. Sauli*.

Fig. 34. Bernini: *Éxtasis de santa Teresa* y detalle en página anterior.

Fig. 35. *Iglesia de San Carlos Borromeo*, Viena.

Fig. 36. *Iglesia de los Teatinos*, Munich.

Fig. 37. *Capilla de San Juan Nepomuceno*, Munich.

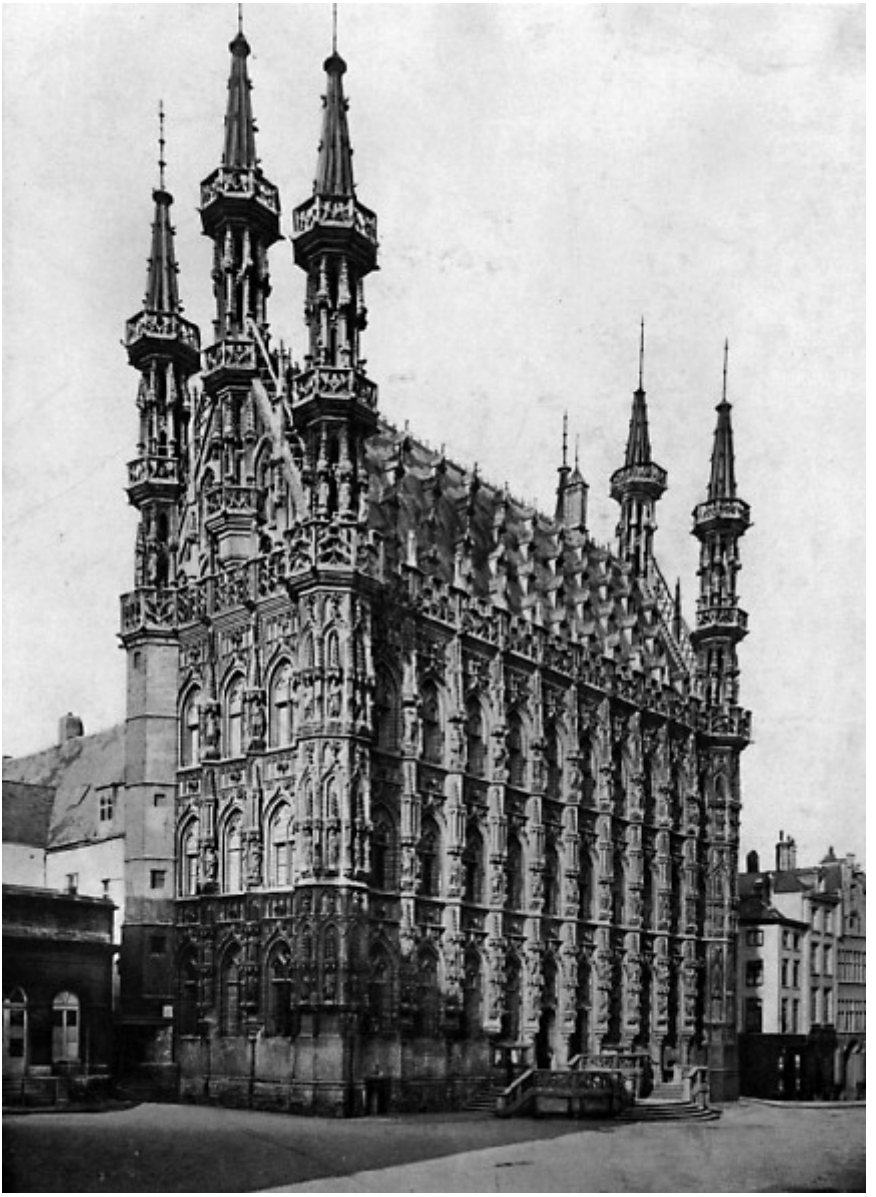

Fig. 38. *Ayuntamiento*, Lovaina.

Fig. 39. *Iglesia de los Santos Apóstoles*, Roma.

Fig. 40. *Palacio de Otón-Enrique*, Heidelberg.

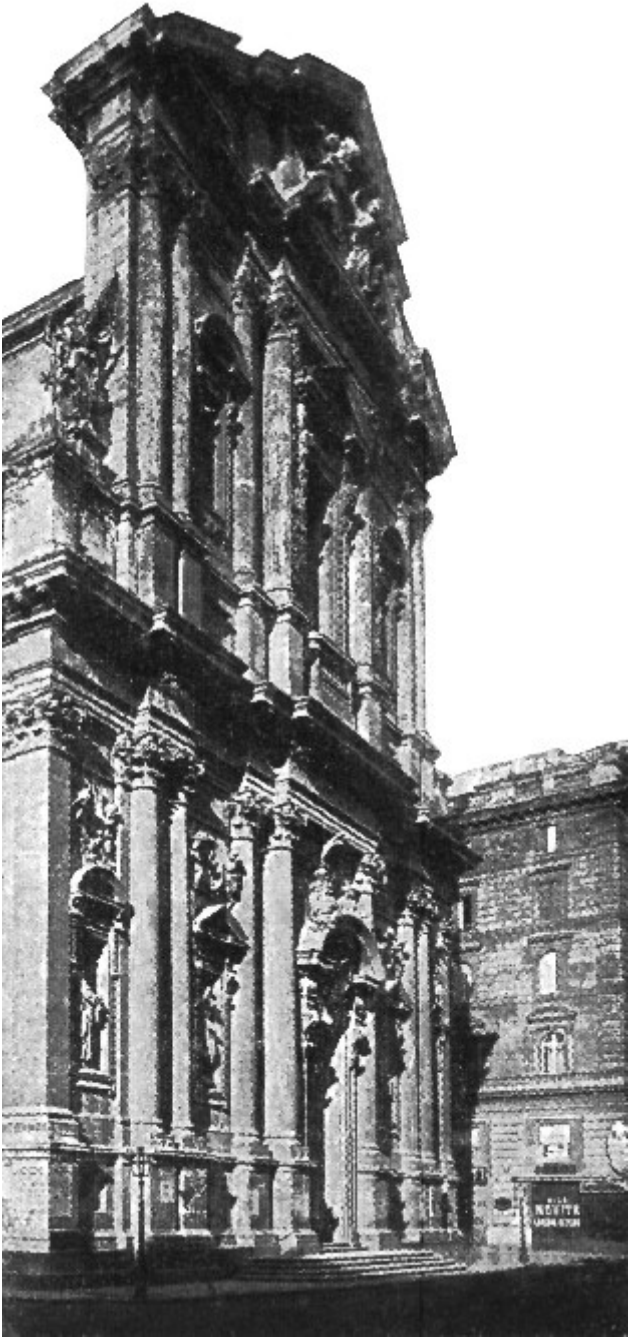

Fig. 41. *Iglesia de San Andrés*, Roma.

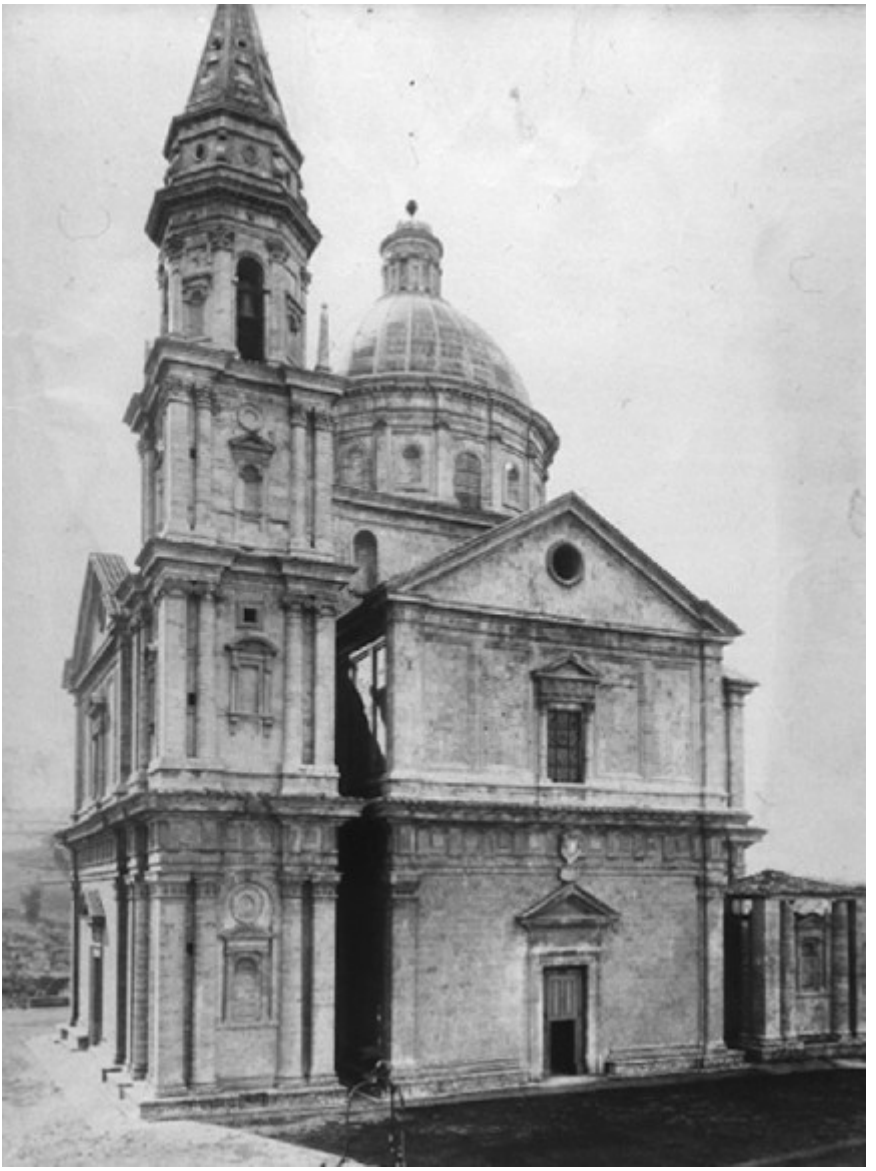

Fig. 42. *Iglesia de San Biagio*, Montepulciano.

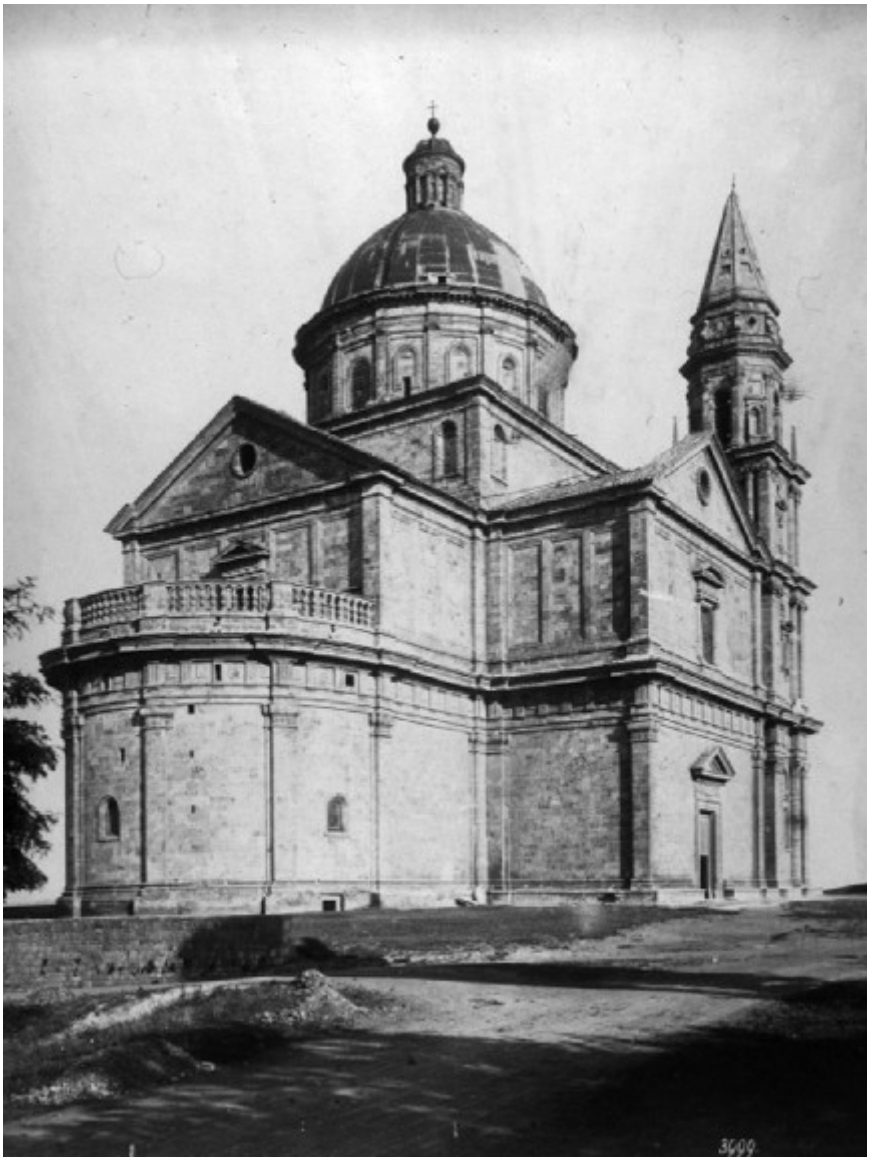

Fig. 43. *Iglesia de San Biagio*, Montepulciano.

II

SUPERFICIE Y PROFUNDIDAD

Pintura

1. *Observaciones generales*

Cuando se dice que se ha verificado una evolución de la superficie a lo profundo, no se dice nada de particular, pues es evidente que los medios representativos para expresar el volumen de los cuerpos y la profundidad espacial tuvieron que irse formando poco a poco. Ahora bien, aquí no nos vamos a ocupar de aquellos dos conceptos en este sentido. El fenómeno que nos preocupa es este otro: que precisamente aquel período artístico que se adueñó por completo de los medios espaciales aptos para la imagen, el siglo XVI, es el que reconoce por principio la composición planimétrica de las formas, siendo desechado este principio de la composición plana en el siglo XVII y sustituido por una evidente composición de profundidad. En el uno, la apetencia de superficie que produce el cuadro por capas, paralelas al margen de la escena; en el otro, la tendencia a sustraer la superficie a la mirada, a desvalorizarla y convertirla en algo carente de significación al acusar las relaciones de primeros y últimos términos, obligando al espectador a internarse en el cuadro.

Parece paradójico, y responde, sin embargo, a la realidad: el siglo XVI se atiene más a la superficie que el XV. Mientras la representación rudimentaria de los Primitivos aparece, ciertamente, vinculada en general a la superficie, aunque hace, sin embargo, continuos intentos para vencer su hechizo, vemos cómo el arte, una vez que se ha adueñado por completo del escorzo y de

la escena profunda, reconoce, consciente y consecuentemente, la superficie como la forma cabal de visión que en el detalle puede ser anulada aquí y allá por motivos de profundidad; pero que, a pesar de ello, se impone en el conjunto como la forma fundamental obligada. Los motivos de profundidad que presenta el arte anterior están faltos de trabazón, y el orden por capas horizontales parece pura impotencia; ahora, en cambio, lo plano y lo profundo llegan a constituir un solo elemento, y justamente porque todo está lleno de escorzos percibimos que se acepta lo plano libremente y se tiene la impresión de riqueza simplificada a favor de una tranquilidad y una visualidad mayores.

Pasando de la contemplación de los cuatrocentistas a Leonardo, nadie olvidará la impresión que produce en este sentido *La Cena*. A pesar de que la mesa y los personajes habían estado orientados siempre paralelamente al cuadro y al borde inferior de la escena, sólo aquí, y por primera vez en este cuadro, adquiere la masa de figuras y su relación con el espacio esa cohesión mural que literalmente mete por los ojos la superficie. Si se piensa luego en *La pesca milagrosa* (fig. 46), de Rafael, se percibe también un nuevo efecto, a saber: que las figuras están puestas como en una capa, concatenadas, a modo de relieve, y lo mismo ocurre allí donde aparece sólo una figura, como en los cuadros de Tiziano o del Giorgione que representan a Venus yacente: siempre la instalación de la forma en el plano dominante del cuadro. Esta manera de representar no falta ni en aquellos casos en que la conexión dentro del plano no es continua, sino sólo como puntuada, con intervalos sueltos, o donde la línea recta correspondiente al plano se curva y aleja, como en *La disputa* (fig. 44), de Rafael. Es más: ni la misma composición rafaelesca del *Heliodoro* (fig. 45) cae fuera de tal esquema, a pesar del movimiento que parte de un lado y se dirige hacia el fondo; la vista, al llegar al fondo, retorna, e instintivamente recoge bajo un arco el primer grupo de la izquierda y el primero de la derecha como puntos esenciales.

Pero el estilo plano clásico tuvo sus días contados, igual que el estilo clásico lineal, con el cual tiene un parentesco lógico, ya que toda línea remite a un plano. Llega el momento en que la correlación de planos se rompe y levanta su voz la serie de elementos que «profundizan» en el cuadro; momento en que el asunto deja de ser abarcado en planos, radicando todo el nervio en las relaciones entre los primeros y últimos términos. Éste es el estilo del plano *desvirtuado*. Hay que suponer, desde luego, idealmente, un plano en primer término; pero no se tolera ya la posibilidad de que la forma se cierre planimétricamente. Todo aquello que pudiera impresionar en este sentido, trátese de la figura aislada o de grupos de figuras, se evita. Aun allí donde tal impresión parezca inevitable —por ejemplo, cuando haya una serie de personajes al borde de la escena—, se cuidará bien de que no formen fila con un valor cohesivo y de que la vista se vea solicitada constantemente por vínculos hacia el fondo.

Descartando las soluciones impuras del siglo XV, tenemos aquí también dos tipos de maneras representativas tan distintas entre sí como los estilos pictórico y lineal. Bien puede, sin embargo, preguntarse si en realidad son dos estilos, cada uno con su valor y ninguno sustituible por el otro. O también si la representación de profundidad es una superación de medios para fingir espacio, sin que por esto sea en esencia una manera nueva de representación. Bien entendidos, tales conceptos son antítesis generales que tienen su raíz en el sentimiento decorativo y que no son inteligibles desde el punto de vista de la pura imitación. Lo que importa no es la medida de la profundidad en el espacio representado, sino cómo se ha hecho efectiva esa profundidad. Incluso allí mismo donde el siglo XVII parece campear en composiciones puramente apaisadas, horizontales, se puede discernir, mediante comparación, el punto de partida, esencialmente distinto. El movimiento arremolinado hacia el interior del cuadro, tan preferido por Rubens, se buscará inútilmente, desde luego, en los

cuadros holandeses; pero este sistema de Rubens no es más que una de las maneras de composición profunda. No se necesita recurrir al contraste plástico de lo que avanza y lo que se aleja: la mujer que lee de Jan Vermeer (fig. 47) (Amsterdam), que está de perfil ante una pared recta, es una composición profunda según el siglo XVII, porque la vista vincula a la figura la luz que cae sobre el muro. Y si Ruysdael, en su vista de Haarlem a lo lejos (La Haya), ordena las distintas zonas en simples franjas horizontales desigualmente iluminadas, no por esto será el cuadro un producto del anterior sistema de estratificación por planos, ya que la sucesión de franjas tiene más fuerza que cada una de ellas, no aislables objetivamente por el espectador.

Aunque sea recurrir al lugar común, hemos de decir que con la consideración superficial no llegaremos aquí a la entraña del asunto. Es fácil ver que Rembrandt rinde de joven su tributo a la época con una gradación de profundidad más rica; pero en sus años magistrales se aparta de esto, y si había narrado la historia del compasivo *Samaritano* mediante trasposiciones artificiosas de las figuras ordenadas en espiral (aguafuerte de 1632), más tarde, en el cuadro del Louvre, de 1648, las alinea simplemente. Y, sin embargo, esto no fue tornar de nuevo a formas del viejo estilo. Precisamente en las sencillas composiciones por franjas se ve con doble claridad el principio en que se basa la visión profunda, cómo se hace todo lo posible por que la sucesión de las figuras no se anquilose en una estratificación rígida.

2. *Los motivos típicos*

En un intento de enumeración de las variantes formales típicas, nos ofrecería el caso más sencillo la transposición en las escenas de dos figuras, en cuya virtud se pasa de lo simplemente lateral a lo sesgadamente yuxtapuesto en relación de fondo a prestancia o viceversa. Se observa esto en los temas de *Adán y Eva*, en *La Anunciación*, en la fábula de *San Lucas pintando a María*, etc. Y no es que todas las composiciones de esta clase, si son barrocas,

presenten la dirección diagonal de las figuras, pero es lo corriente, y allí donde falta se evitará de algún modo que las dos figuras juntas den la impresión del plano. También ocurre lo contrario: que el arte clásico abra un hueco en el plano que establecen sus figuras; lo esencial entonces es precisamente eso, que el espectador aprecie el hueco como perforación del plano normal. No todo tiene que estar dispuesto en una superficie; pero lo que es excepción se hará notar como tal.

Ofrecemos como primer ejemplo el *Adán y Eva* de Palma *el Viejo* (fig. 48). La disposición de planos que se nos presenta aquí no es la del tipo primitivo que perdura, sino la del nuevo ideal de belleza, esencialmente clásico, que consiste en situarse enérgicamente en el plano, de modo que la superficie espacial aparezca animada por igual en todas sus partes. En Tintoretto (fig. 49) se destruye este carácter de relieve. Las figuras se han desplazado hacia el fondo, se nota una dirección diagonal que va de Adán a Eva y se afirma del todo en la lejana claridad del horizonte. La belleza a base de superficie se sustituye por la belleza a base de profundidad, de penetración, la cual va siempre unida al efecto de movimiento.

Análoga viene a ser la evolución en el tema de *El pintor y su modelo*, o de *María y san Lucas*, en el arte primitivo. Si para la comparación nos servimos en este caso de cuadros septentrionales y aceptamos un intervalo de tiempo algo mayor entre ellos, podemos oponer al esquema barroco de Vermeer (fig. 50) el esquema plano de Dirk Bouts (fig. 51), en el cual se emplea con absoluta limpieza, aunque sin pleno desembarazo todavía, el principio de la disposición por planos paralelos —tanto en las figuras como en la escena—, mientras que en Vermeer el desplazamiento en el sentido de profundidad parece —en tema semejante— la cosa más natural. El modelo ha sido empujado hasta el fondo; no vive sino en relación con el pintor para el cual posa, naciendo de ello un perceptible movimiento de profundidad en

la escena, que se robustece con el manejo de la luz y la perspectiva. La luz más intensa cae sobre el fondo, resultando un nuevo estímulo, de marcado carácter profundo, del choque de tamaños, vigorosamente antagónicos, de la modelo y la cortina, la silla y la mesa que ocupan el primer término.

Es verdad que cierra el cuadro una pared paralela al espectador; pero ello no tiene importancia esencial para la orientación óptica.

Un cuadro de Rubens, el *Encuentro de Abraham con Melquisedec* (fig. 52), nos muestra la posibilidad de enfrentar a dos personas de perfil sin aprisionarlas dentro de la superficie plana. Este enfrentamiento, que había formulado el siglo XV de un modo vago e inseguro y que luego, en manos del siglo XVI, adquirió una particularísima forma de plano, lo resuelve Rubens de modo que, estando las dos figuras principales cada cual en hilera con otros personajes, formen éstos dos hileras como un callejón que se abre hacia el fondo, con lo cual el motivo de vaivén es superado por el motivo de profundidad. Melquisedec abre los brazos y se halla en el mismo escalón que Abraham, todo armado, al cual se dirige. Nada tan fácil como obtener de esto un cuadro de tipo relieve. Pero este aspecto es lo que rechazaba la época, y por eso, al alinear a las dos figuras principales en hileras de decidido movimiento de profundidad, se hace imposible vincularlas planimétricamente. La arquitectura del fondo no puede ejercer influjo opuesto a este hecho óptico, aunque fuese menos ampulosa y no se abriera a la lejanía iluminada.

El caso se repite lo mismo en el cuadro de Rubens *La última comunión de san Francisco* (fig. 53) (Amberes). El sacerdote se dirige con la hostia al santo arrodillado… ¡Qué fácil concebir la escena al estilo de Rafael! Parece imposible que las figuras del comulgante y del que se inclina no formen una imagen plana. Pero es que cuando Agostino Carracci, y tras él Domenichino, narraron la historia, ya era cosa decidida que había de evitar la formación

plana: minaron la aproximación óptica de las figuras principales abriendo entre ellas un pasaje hacia el fondo. Y Rubens va más allá: acentúa la unión entre las figuras secundarias, que se alinean hacia dentro en el cuadro, de modo que la relación objetiva natural entre el sacerdote, a la izquierda, y el santo moribundo, a la derecha, quede cruzada por una serie formal completamente contraria. La orientación se ha desplazado por completo con respecto a los tiempos clásicos.

Si hemos de citar a Rafael, será un ejemplo especialmente bello de estilo plano aquel cartón para tapiz de la *Pesca milagrosa*, donde dos barcas, con seis personas, se recogen en serena composición plana, con magnífico ímpetu de línea que parte desde la izquierda, culminando en el san Andrés, erguido, y precipitándose luego en caída abrupta, de gran efecto, ante la figura de Cristo. Seguramente que Rubens tuvo presente este cuadro. Repite (Malinas) todo lo esencial, con la única diferencia de imprimir más movimiento a las figuras. Pero esta intensificación no es aún decisiva por lo que al fenómeno estilístico se refiere. Es mucho más importante cómo recobra sobre el plano de descomposición de la antigua imagen superficial vigorosos efectos de profundidad por medio de la desviación de las barcas, y sobre todo por el movimiento que inicia desde el primer término hacia el fondo.

Nuestro grabado reproduce la versión libre, algo más apaisada, que hizo Van Dyck (fig. 54), de Rubens.

Un ejemplo más de este género sería *Las lanzas* (fig. 55), de Velázquez, donde, sin haber descartado el patrón plano antiguo en cuanto a la disposición de las figuras principales, cobra un aspecto esencialmente nuevo el cuadro con la indicación persistente que relaciona los primeros y últimos términos. La escena representa la entrega de las llaves de la ciudad; en el encuentro aparecen perfiladas las figuras principales. En el fondo, no es otra cosa que la escena cristiana en que Cristo da las llaves de la Igle-

sia a san Pedro: «Apacienta mis ovejas». Pero si se trae al recuerdo la composición de Rafael de la serie de los tapices, o bien el fresco del Perugino de la capilla Sixtina, se nota en seguida lo poco que significa ya en Velázquez ese encuentro perfilado sobre el fondo en relación con el porte total del cuadro. Los grupos no están dispuestos en plano, los enlaces de profundidad se acusan por todas partes, y allí donde el plano podía afirmarse, en el motivo de los dos caudillos, se esquiva el peligro haciendo que en este punto se desparrame la vista sobre las iluminadas tropas del fondo.

Y lo mismo ocurre con otra obra capital de Velázquez, *Las hilanderas* (fig. 56). Quien no se fije más que en el esquema puede figurarse que el pintor del siglo XVII no hizo más que repetir la composición de *La Escuela de Atenas*: un primer término con grupos simétricos, y semejantes en ponderación, a un lado y otro, y atrás, en el centro, un espacio angosto y levantado. La pintura de Rafael (fig. 57) es un modelo de estilo plano: sólo estratos horizontales se observan en orden sucesivo. En Velázquez queda, naturalmente, excluida una impresión análoga en cuanto se consideran las figuras separadamente, por el estilo diferente del dibujo; pero, además, la arquitectura del conjunto tiene otro sentido en él al corresponderse el centro soleado del fondo con la luz lateral del primer término a la derecha, con lo cual domina en el cuadro una diagonal de luz.

Todo cuadro tiene profundidad; pero la profundidad opera de distinto modo según se articule el espacio por capas o se anime con un movimiento unificado en el sentido de la profundidad. Patinir es el primero, en la pintura septentrional del siglo XVI, que, con claridad y serenidad desconocidas hasta entonces, hace que se extienda el paisaje en distintas zonas pospuestas. Tal vez se aprenda a sentir aquí mejor que en parte alguna que se trata de un principio decorativo. Ese procedimiento de las zonas no es un recurso para conseguir profundidad, sino una simple complacen-

cia en lo estratificado. Es la forma en que la época experimentaba sencillamente el goce de la belleza espacial, incluso en la arquitectura.

El color se estratifica por capas también. Las zonas se van sucediendo en una gradación tranquila y clara. Es tan importante la colaboración de las zonas coloras para la impresión total de un paisaje de Patinir, que no vale la pena dar aquí una reproducción sin color.

Si más tarde se van disociando esas zonas de color de los fondos, convirtiéndose en un sistema de viva perspectiva cromática, son fenómenos éstos de transición al estilo de profundidad exactamente lo mismo que el rayado del paisaje por fuertes contrastes de luz. Nos remitimos al ejemplo de Jan Brueghel. Pero el verdadero contraste se ha logrado cuando ya no cabe la idea de tener delante una serie de zonas, sino que se aprecia directamente la profundidad.

No es necesario que a esto se llegue por medios plásticos. El barroco cuenta con medios, como la dirección de la luz, el reparto de los colores y la clase de perspectiva en el dibujo, para abrir paso a la profundidad aunque no esté objetivamente preparada de antemano por motivos plásticos espaciales. Cuando Van Goyen (fig. 58) va colocando sus dunas diagonalmente en el cuadro, basta: la impresión de profundidad está conseguida por el camino más directo. Y cuando Hobbema, en *La alameda de Middelharnis* (fig. 59), convierte en tema principal el camino que se adentra en el cuadro, volvemos a decir: ¡basta!, esto es típicamente barroco también. Pero ¡cuán reducido es el número de cuadros en que el asunto es ya por sí motivo de profundidad! En la maravillosa *Vista de la ciudad de Delft* (fig. 60), por Vermeer (La Haya), están repartidas las casas, el agua y la orilla anterior casi totalmente por zonas. ¿Dónde está aquí lo moderno? No se puede juzgar bien el cuadro por la fotografía. Únicamente el color explica del todo por qué da el conjunto aquella impresión de

profundidad tan pronunciada y hace imposible la idea de que la composición se reduzca a la configuración listada. Desde el primer término, en sombra, se salta inmediatamente al fondo, y el pasadizo vivamente iluminado, que en determinado lugar conduce a la ciudad, bastaría para descartar cualquier semejanza con pinturas del siglo XVI. Tampoco tiene mucho que ver con los viejos tipos Ruysdael cuando en su *Vista de Haarlem* a lo lejos deja caer sobre el paisaje sombrío unos relámpagos de luz. No se trata de franjas de luz como en los maestros de transición que coinciden con determinadas formas, descomponiendo el cuadro en partes singulares, sino claridades libres, exhaladas, que no pueden comprenderse sino integrando la totalidad espacial.

En relación con esto habría que tratar también de un motivo que podríamos llamar de «primer término desmesurado[1]». La disminución que maniobra la perspectiva se ha conocido siempre; pero el colocar lo pequeño junto a lo grande no obliga, ni mucho menos, al espectador a considerar juntos los dos tamaños en el sentido espacial.

Leonardo aconseja ocasionalmente que se convenza uno, anteponiendo a la vista del pulgar, de lo increíblemente pequeñas que parecen las personas lejanas si se las compara con la forma próxima a los ojos. Él mismo se cuidó muy bien de no atenerse a este fenómeno en sus obras. Pero el barroco, por el contrario, suele recurrir a este motivo subrayando el subitáneo acortamiento de la perspectiva merced a la elección de un punto de vista muy próximo.

Éste es el caso en la *Lección de música*, de Vermeer (fig. 61). La composición parece, al pronto, no apartarse mucho del patrón del siglo XVI. Si recordamos el *San Jerónimo*, de Durero (fig. 29), no es muy diferente el cuadro representado. La pared escorzada, a la izquierda; el espacio abierto hacia la derecha; la pared del fondo, naturalmente, paralela al espectador, y la techumbre, con sus vigas paralelas también, más aún en el sentido del viejo arte

que las de Durero, las cuales van en la dirección del fondo. Ni siquiera en la consonancia de planos que presentan la mesa y la espineta, no alterada esencialmente por la silla sesgada que se interpone, hay nada moderno. Las figuras se mantienen por completo en la relación pura de yuxtaposición lateral. Si la reproducción tuviese más luz y algún color, debería descubrirse en seguida el porte estilísticamente nuevo del cuadro; pero aun así se destacan algunos motivos que forzosamente aluden al estilo barroco. A éste pertenece, desde luego, la ordenación de tamaños en perspectiva, las sorprendentes dimensiones del primer término en comparación con las del fondo. Este súbito achicamiento, obtenido desde un punto de vista cercano, provocará siempre un movimiento de profundidad. El efecto es el mismo en la sucesión de los muebles que en la de las losetas del suelo. El que el espacio libre parezca un pasillo con predominante extensión de profundidad, es un motivo temático que obra en el mismo sentido. Naturalmente, se da también en la perspectiva del color una agudización análoga de efecto de profundidad.

Incluso un carácter tan refrenado como Jacob van Ruysdael emplea gustoso este «desmesurado» primer término para robustecer la relación de profundidad. En ningún cuadro de estilo clásico es imaginable un primer término como el que ofrece en su *Castillo de Bentheim* (fig. 62). Ha dado un tamaño tal a unos bloques insignificantes en sí, que forzosamente producen un movimiento de perspectiva espacial. La colina del fondo, con el castillo, en la que, sin embargo, se pone un gran énfasis objetivo, resulta sorprendentemente pequeña en relación con los bloques. Es casi imposible sustraerse a poner en relación ambas masas, es decir, a recorrer el cuadro hacia dentro.

El caso contrario a la extrema visión cercana es la extrema visión lejana. Media entonces tanto espacio entre la escena y el espectador, que la disminución de magnitudes iguales en niveles distintos se produce con inesperada lentitud. También ofrecen

buenos ejemplos de esto Vermeer (en la vista de Delft, fig. 60), y Ruysdael (en la vista de Haarlem, fig. 118).

Que el claroscuro empleado como base de contraste aumenta la ilusión plástica, es cosa sabida de siempre, y Leonardo recomienda en particular que se procure destacar las partes claras de la forma sobre oscuro, y las oscuras, sobre claro. Pero es muy distinto cuando se hace avanzar un cuerpo oscuro sobre otro claro de modo que lo cubra en parte, pues la vista busca lo claro y no puede captarlo sino en su relación con la forma que se le antepone, frente a la cual resultará siempre como algo lejano. Aplicado esto al conjunto, nos dará el importante motivo del primer término en oscuro.

La intersección y el enmarcar son antiguos medios artísticos; pero los bastidores barrocos y los enmarcamientos barrocos tienen una virtud muy especial de impeler hacia el fondo no buscada antes. Una ocurrencia genuinamente barroca es la de Jan Steen al pintar una bella en el fondo de un cuarto ocupada con sus medias, de modo que se la vea a través del oscuro marco de la puerta (Palacio de Buckingham). Las estancias de Rafael tienen, desde luego, la enmarcación de los arcos; pero este motivo no está empleado en modo alguno para que obre en sentido de profundidad. En cambio, si la figura aparece ahora ya de primera intención como algo impelido hacia el fondo con respecto a lo antepuesto, el pensamiento es el mismo que emplea en grande la arquitectura barroca. Las columnas de Bernini fueron concebidas sobre la base de esta sensación de profundidad.

3. *Consideración por materias*

La consideración hecha atendiendo a los motivos formales se puede completar con la consideración puramente iconográfica, a base de las materias o asuntos pictóricos. Aunque hasta aquí de ningún modo hayamos conseguido nada perfecto, una contraprueba iconográfica como ésta desvanecerá por lo menos la sos-

pecha de que hayan sido elegidos con parcialidad ciertos casos insólitos nada comunes.

Sin duda que el retrato es lo que menos se presta para ilustrar nuestros conceptos, puesto que por lo general reproduce una sola figura, no varias, que es lo que permite establecer la relación de yuxtaposición lateral o de fondo a prestancia. Pero de nada de esto se trata. También en la figura singular pueden ser ordenadas las formas de modo que se dé la impresión de una estratificación de planos, y los desplazamientos objetivo-espaciales no serán más que el principio, no el fin. Un brazo colocado sobre un pretil por Holbein producirá siempre, por el modo de estar ejecutado, la impresión exacta de que se antepone una superficie plana; si Rembrandt repite el mismo motivo, podrá ser todo idéntico en la parte material, pero no producirá, no deberá producir, esta impresión. La acentuación óptica es tal, que cualquier relación le parecerá más natural al espectador que la relación por planos. Casos de absoluta frontalidad se dan algunas veces; pero la *Anade de Cleves*, de Holbein (Louvre), produce una impresión mural, mientras que Rembrandt siempre logra escapar a esta impresión, cuando no la contrarresta, de primera intención, ya recurriendo, por ejemplo, a un brazo extendido hacia afuera. En sus cuadros juveniles es donde recurre a estas medidas violentas para parecer moderno: pienso en la *Saskia* tendiendo flores, de la Galería de Dresde. Posteriormente es tranquilo siempre, y, sin embargo, tiene la profundidad barroca. Pero si se pregunta cómo hubiera tratado el clásico Holbein el motivo de *Saskia*, nos podemos remitir a la encantadora imagen de la *Muchacha con la manzana*, Galería de Berlín, (núm. 570): no es un Holbein, está más cerca de Moro joven; pero el modo plano de tratar el tema hubiera sido fundamentalmente aprobado por Holbein.

Para los fines demostrativos elementales resultan más agradecidos, naturalmente, los ricos temas de los cuadros folclóricos,

de leyendas y paisajes. Habiendo analizado ya algunos de ellos, haremos todavía un par de análisis en el sentido iconográfico.

La Cena, de Leonardo, es el primer gran ejemplo del clásico estilo plano. El asunto y el estilo parece que se condicionan mutuamente, de tal modo, que tiene un especial interés el buscar precisamente aquí el ejemplo contrario, o del plano depreciado. Puede obtenerse a la fuerza mediante la colocación sesgada de la mesa, y Tintoretto, por ejemplo, lo intentó; pero no es preciso recurrir a tales medios. Sin renunciar a poner la mesa paralela al borde del cuadro, y haciendo que la arquitectura refleje esta misma orientación, compuso Tiépolo una *Cena* (fig. 63) que no puede compararse, como obra de arte, con la de Leonardo, pero que como estilo representa su puro contraste. Las figuras no se traban en un mismo plano, y esto es lo decisivo. No es posible desligar a Cristo de la relación en que está con el grupo de discípulos, escorzados, que hay delante, los cuales, por su masa y por la coincidencia de luz fuerte y sombra profunda, tienen ópticamente el acento principal. Queramos o no, todos los medios encauzan la visión hacia ese punto, y junto a la tensión de profundidad establecida entre este primer grupo y la figura central del fondo, quedan relegados a segunda línea los elementos del plano. ¡Qué diferencia con aquellas solitarias figuras de Judas del arte primitivo, pobres añadidos incapaces de encauzar la visión! Es evidente que el motivo de profundidad en Tiépolo tuvo múltiple resonancia, no quedó en una sola obra.

Como fase intermedia en la evolución histórica escogeremos el caso de Baroccio (fig. 64), el cual muestra de un modo muy instructivo cómo empieza a sustituir el estilo profundo al plano. El cuadro busca con gran premura la solución de profundidad. Desde el primer término a la izquierda, pero mejor aún desde el primer término a la derecha, es encauzada la visión hacia Cristo pasando por diversas estaciones. Si Baroccio logra por este procedimiento más profundidad que Leonardo, le es afín, sin em-

bargo, en conservar bien visible la estratificación por franjas espaciales singulares.

Esto es lo que diferencia a un italiano de un pintor septentrional de transición como Pieter Brueghel. Su *Boda aldeana (Banquete nupcial*, fig. 65) no es, por el asunto, disímil de *La Cena*: una larga mesa con la novia como figura central. Pero la composición no tiene ni un hilo de común con el cuadro de Leonardo. Cierto que se ha procurado realzar a la novia por medio del tapiz colocado detrás; pero su aspecto, su tamaño, es bien pequeño. Ahora bien: lo importante en ese cuadro, para la historia del estilo, es que ha de contemplarse a la novia en relación inmediata con las grandes figuras de primer término. La vista busca a la novia como centro ideal, y simplemente con esto se pone en conexión lo perspectivamente pequeño con lo perspectivamente grande, y para que no se desvíe la atención está allí ese hombre que toma los platos de la especie de bandeja improvisada con las tablas arrancadas de una puerta, el cual, con sus movimientos de recogerlos y repartirlos, establece la unión de los términos primeros y últimos (compárese el motivo, muy semejante, en Baroccio). Antes de este tiempo se empleaban también figuras pequeñas en el fondo de la composición, pero sin vincularse a las grandes de los primeros términos. Ahora, en cambio, se verifica lo que Leonardo conoció en teoría pero esquivó en la práctica: el poner unos junto a otros tamaños realmente iguales en muy desigual apariencia; lo nuevo aquí es que se imponga la visión conjunta. Brueghel no es aún Vermeer, pero prepara el camino a éste. El motivo de la mesa y la pared escorzadas ayuda a que el cuadro se separe del plano. El relleno de los dos ángulos, en cambio, contribuye a restablecer esta relación por su parte.

El gran planto de Quentin Massys, *Entierro de Cristo* (fig. 66), de 1511 (Amberes), es obra «clásica» porque los personajes principales están dispuestos claramente en un mismo plano. Cristo sigue en absoluto la línea horizontal y fundamental del cuadro;

la Magdalena y Nicodemus completan el plano en toda la anchura de la tabla. Los cuerpos alargan sus extremidades en sentido superficial, a modo de relieve, y ni en la fila de atrás hay apenas ademán que rompa el estado de serena estratificación, que, finalmente, es recogido por el paisaje.

Después de lo dicho, casi no hay que explicar que dicha planimetría no es una forma primitiva. La generación de Massys tuvo en Hugo van der Goes (fig. 67) su gran maestro. Si se atiende a su obra capital, *La adoración de los pastores* (Florencia), se ve en seguida cuán poca predilección por el plano tuvieron estos cuatrocentistas septentrionales y cómo trataban de resolver la profundidad internando en el cuadro las figuras y colocándolas unas tras otras, con lo que producen un efecto de cosa quebrada y dispersa. El cuadrito de Viena (fig. 68) se ofrece, por el asunto, como buen paralelo del planto de Massys: aquí también se ve una pronunciada gradación de profundidad, y el cadáver se presenta sesgado hacia el interior del cuadro.

Esta dirección sesgada no es la única fórmula, pero es típica, sin embargo; desaparece casi por completo en el siglo XVI. Entonces, aunque el cadáver se presente sesgado, se buscará el modo de que no se destruya el «porte planimétrico» del cuadro. Durero, que en sus primeros *Enterramientos* se declara resueltamente por colocar a Cristo en el plano, le presenta más tarde algunas veces sesgado (la solución más bella, la del gran dibujo de Bremen, L. 117). Uno de los más importantes ejemplos pictóricos es *El enterramiento*, con los donantes, de Joos van Cleve (Maestro de la Muerte de María), en el Louvre. En semejantes casos la forma sesgada suele hacer el efecto de boquete en un muro; pero en fin de cuentas el muro está ahí, y eso es lo decisivo. Los artistas anteriores no conseguían este efecto ni aun manteniendo el paralelismo con el borde del cuadro.

Como ejemplo clásico y meridional oponible, se puede citar el *Planto de Cristo* de Fra Bartolommeo (fig. 69), de 1517 (Floren-

cia, Pitti). Aún mayor vinculación al plano. Aún más riguroso empleo del estricto relieve. Articuladas con absoluta libertad, se apiñan, sin embargo, de tal modo las figuras, que casi se siente corporalmente la proximidad de las más cercanas. El cuadro gana con esto una tranquilidad y un sosiego que apenas escapará a ningún espectador moderno; sería, sin embargo, falso el decir que la escena ha sido compuesta de modo tan cerrado por envolver en serenidad la historia de la Pasión. No hay que olvidar que ese *modus* era corriente entonces, y aunque sea innegable el propósito de una cierta continencia solemne, el efecto no puede haber sido el mismo para el público de entonces que para nosotros, que aportamos prejuicios muy diferentes. Pero el punto culminante del problema es que el siglo XVII no pudo volver ya sobre ese sistema de representación aun en los casos en que aspiraba a dar impresión de quietud. Y esto vale incluso para el «arcaizante» Poussin.

La verdadera transformación del tema del planto en barroco está en el lienzo de Rubens de 1614 (Viena, fig. 70), donde el escorzo del Cristo yacente casi espanta. El escorzo por sí solo no hace barroco al cuadro; pero los elementos de profundidad que hay en él son ahora de tal peso, que toda impresión de planimetría renacentista queda suprimida, y el cuerpo en escorzo llega a traspasar solo el espacio con una violencia desconocida hasta entonces.

El medio más eficaz de que dispone la profundidad para manifestarse es el movimiento; de aquí que uno de los más genuinos arranques del barroco haya sido el sacar de su expresión plana el tema de la muchedumbre agitada y pasarlo a la tercera dimensión. La *Conducción de la Cruz* encierra este tema. Poseemos, relatado a lo clásico, en *El Pasmo de Sicilia* (Madrid), un cuadro sobre el cual imperaba todavía la fuerza ordenatriz de Rafael. El hálito viene del fondo, pero la composición se mantiene firme en el plano. El maravilloso dibujo de Durero de su *Pasión*, grabada en

madera, que sirvió a Rafael de motivo capital, es, a pesar de la insignificancia de su tamaño —lo mismo que el pequeño grabado de la *Conducción de la Cruz*—, un ejemplo perfecto y puro de clásico estilo plano. Y conste que Durero pudo apoyarse menos que Rafael en una tradición ya existente. Es cierto que Schongauer, entre sus predecesores, llegó a tener un sentimiento del plano curiosamente despierto; pero, al ponerlo en parangón con el arte de Durero, resalta en seguida éste como cabalmente planimétrico; la *Conducción de la Cruz*, de Schongauer, precisamente evidencia poco de aquella unificación en sentido plano.

Un ejemplo barroco que enfrentar a los de Rafael y Durero se nos ofrece en *La conducción de la Cruz* (fig. 71), de Rubens. (Reproducimos el grabado de P. Pontius, tomado de una de las variantes que precedieron al cuadro de Bruselas). Soberbiamente se desarrolla la corriente humana hacia el fondo y se acentúa el interés con el movimiento de subida. Ahora bien, lo nuevo, estilísticamente, que nosotros buscamos no está en el motivo material de la masa en movimiento, sino, tratándose de un principio de representación, en el modo de desarrollar el tema: se hacen resaltar todos aquellos factores que suman profundidad, y se atenúan, por el contrario, todos los que pudieran acentuar los planos. Precisamente así pueden también Rembrandt y sus contemporáneos holandeses participar del principio barroco de representación profunda sin recurrir a los borrascosos medios plásticos de Rubens: coinciden con éste en la desvalorización de los planos o en hacer que no se aprecien; pero la gracia del movimiento hacia el interior la consiguen perfectamente con medios pictóricos.

Rembrandt (fig. 72) se sirvió también al principio de la posposición movida de las figuras —oportunamente hicimos mención de su grabado *El samaritano compasivo*—; si más tarde narra la misma historia desplegando por completo casi las figuras a manera de fajas, ello significa un retorno del pasado: mediante el manejo de la luz se desvanecerá el plano que marcan los objetos

o pasará a ser motivo secundario. A nadie se le ocurrirá interpretar como relieve el cuadro. Se nota muy claramente que lo planimétrico de las figuras no coincide en absoluto con el contenido vital del cuadro.

El *Ecce-Homo* de gran tamaño (aguafuerte de 1650) ofrece un caso análogo. El esquema de la composición procede, como es sabido, de un pintor del quinientos, Lucas de Leyden. Una fachada y una terraza delante, vistas por completo de frente; gentes que se alinean o emparejan en la terraza o delante de ella. ¿Cómo puede obtenerse de esto un efecto barroco? Rembrandt nos enseña que más que de la cosa depende de cómo sea tratada. Mientras que Lucas de Leyden se manifiesta siempre en cuadros puramente planimétricos, el dibujo de Rembrandt se halla tan penetrado de motivo de profundidad, que el espectador, aunque vea, desde luego, lo materialmente en plano que hay acá y allá, no le concede otro valor que el de substrato más o menos contingente de un fenómeno bien distinto.

Por lo que se refiere a los pintores de género holandés del siglo XVI, tenemos en el mismo Lucas de Leyden, en Pieter Aertsen y en Averkamp extenso material comparativo. También aquí, en las representaciones de cuadros de costumbres, donde holgaba toda obligación de presentar el escenario de un modo solemne, se atienen los pintores del siglo XVI al esquema del relieve riguroso.

Las figuras próximas al borde forman una primera capa que unas veces abarca todo el ancho del cuadro y otras sólo sirve de indicación; lo que continúa detrás se articula del mismo modo. Así trata Pieter Aertsen sus escenas de interior y así están construidos los cuadros de patinadores de Averkamp, algo más joven. Pero poco a poco se va rompiendo la trabazón del plano, se multiplican los motivos, que se enfocan decididamente de delante atrás, hasta que, por último, se «desmodela» todo el cuadro en el sentido de que ya no son posibles los enlaces horizontales o, por

lo menos, no serán considerados como expresión del sentido fundamental del cuadro. Hay que comparar un paisaje nevado de Adriaen van de Velde con Averkamp, o un interior aldeano de Ostade con una cocina de Pieter Aertsen (fig. 73). Pero los ejemplos más interesantes serán aquellos en que no se opera con la opulencia de los espacios «pintorescos», sino con los cuadros donde clara y sencillamente quede cerrada la escena por una pared en el fondo vista de frente. Es el tema predilecto de Pieter de Hooch. Y aquí aparece la consabida tendencia —propia de este estilo— a despojar el esquema espacial de su carácter plano y a llevar por otro camino la mirada, valiéndose de la luz y del color. En el cuadro de Pieter de Hooch (en Berlín), *Madre con su hijo en la cuna*, el movimiento va diagonalmente hacia el fondo, al encuentro de la luz clara de la puerta de entrada. A pesar de que el espacio está visto frontalmente, no hay manera de reducir el cuadro al esquema horizontal.

Sobre el problema del paisaje ya dijimos algo antes para indicar cómo fue traducido el tipo clásico de Patinir, de diversas maneras, al tipo barroco. Tal vez no sea sobrado volver una vez más sobre el tema con el propósito de ver en todo su significado histórico ambos tipos como fuerzas conclusas en sí mismas. Por lo anterior se sabrá que la forma espacial presentada por Patinir es idéntica a la que ofrece Durero (fig. 74), por ejemplo, en el *Paisaje del cañón* (aguafuerte), y que el más grande de los paisajistas italianos del Renacimiento, Tiziano (fig. 75), se corresponde absolutamente con Patinir en el esquema por zonas.

Lo que en Durero pudiera parecer al observador profano falta de soltura —la ordenación paralela de los términos primeros, medios y últimos—, es lo que constituye precisamente el progreso que lleva netamente el ideal de la época al problema especialísimo del paisaje. Con la misma exactitud con que se marcan las capas del suelo, debe marcarse la aldehuela planimétricamente en su zona. Es indudable que el Tiziano abarcó la naturaleza

más en grande y con más libertad, pero —y esto se ve sobre todo en sus dibujos— fue a base del mismo gusto por lo planimétrico.

Por muy diferentes que nos parezcan, por otra parte, Rubens y Rembrandt (fig. 76), para ambos se desplazó de manera en todo coincidente la representación espacial: en ambos domina el empuje hacia el fondo y nada queda condensado en zonas. Caminos que se alejan hacia el interior o alamedas vistas en escorzo aparecen ya antes, pero sin haber dominado jamás el cuadro. Ahora descansa el tono precisamente en tales motivos. La posposición de formas es lo principal, no la manera como las cosas se combinan a derecha e izquierda. Pero puede faltar por completo lo objetivo, y entonces es cuando triunfa en absoluto lo nuevo, entonces se llega a la absoluta profundidad espacial, que el espectador puede recoger de un solo aliento como unidad total que es.

Mientras mejor se conozca el contraste de los tipos, tanto más interesante resulta la historia de la transición. Ya la generación posterior a Durero, los Hirschvogel y Lautensack, rompieron con el ideal de los planos. En los Países Bajos es Pieter Brueghel (*el Viejo*), en esto también, el innovador genial, que, apartándose de Patinir, alude directamente a Rubens. No podemos sustraernos a dar en este capítulo su *Paisaje de invierno con cazadores* (fig. 77), en gran lámina: puede aclarar bastante en ambos sentidos. Por el lado derecho, en el centro y en el fondo, sigue habiendo todavía cosas que recuerdan el estilo antiguo; pero se ha dado un paso decidido hacia lo nuevo con el pujante motivo de los árboles, que se alzan a la izquierda y llevan la mirada por encima de la colina hasta las casas del fondo, ya muy pequeñas por la perspectiva. Extendiéndose de abajo arriba y llenando medio lado del cuadro, consiguen un movimiento de profundidad que no deja intactas ni aun las partes contrarias a él. El grupo de cazadores y perros camina en la misma dirección y robustece la

fuerza de la fila de árboles. Las casas y las líneas de las colinas cercanas al borde colaboran igualmente.

4. *Lo histórico y lo nacional*

Es un espectáculo sumamente curioso ver cómo, hacia el año 1500, se impone en todas partes la voluntad de lo plano. A medida que el arte fue superando la timidez de la visión primitiva, que aun queriendo claramente desasirse de lo meramente planimétrico seguía con un pie atado a ello; a medida que el arte, con los medios del escorzo y la profundidad espacial, había ido aprendiendo a moverse mejor y con más seguridad, fue declarando con mayor decisión el anhelo de cuadros cuyo asunto se recogiera en la claridad de un plano. El plano clásico es de otra índole y efectos que el primitivo, no sólo porque está mucho más sentida la conexión de las partes, sino por estar entremezclada con motivos de contraste: sólo en virtud de los «factores» del escorzo, que impelen hacia el interior del cuadro, alcanza su total significación el carácter de lo plano, extendido y compacto. La exigencia del plano no obliga a que todo se disponga en una superficie, pero sí a que se mantengan en ella las formas que sean capitales. El plano ha de imponerse en todo momento como forma fundamental. No existe cuadro del siglo XV que posea en conjunto la exactitud planimétrica de la *Madonna Sixtina*, de Rafael, y es un signo del estilo clásico que el Niño, dentro del conjunto, y a pesar de estar representado en escorzo, se mantenga en el plano con la precisión máxima.

Más que elaborar el plano, los primitivos trataban de superarlo.

Así, cuando se quiere representar a los tres arcángeles, un cuatrocentista como Botticini (fig. 78) los presenta en línea sesgada; en cambio, el Alto Renacimiento, en un cuadro característico (Caroto), los coloca en línea recta (fig. 79). Es posible que aquella colocación sesgada haya parecido la forma más viva y propia de

un grupo en marcha; pero, en todo caso, el siglo XVI sintió la necesidad de tratar el tema de distinto modo.

Grupos dispuestos en línea recta los ha habido siempre, naturalmente; pero una composición como la *Primavera*, de Botticelli, la hubieran juzgado posteriormente demasiado sutil y ayuna de consistencia; le falta lo conciso y concluyente, que los clásicos logran aun allí donde las figuras se siguen a grandes distancias, incluso donde queda abierta la composición por un lado.

Por afán de profundidad, y sólo por deseo de evitar la apariencia plana, colocan gustosos los antiguos pintores, acá y allá, trozos sueltos en disposición escorzada, trozos tectónicos, por lo regular, con los que se obtenía fácilmente la impresión escorzada. Recuérdese el efecto algo forzado de los sarcófagos en escorzo que se ven en las *Resurrecciones*. El maestro del altar Hofer (Munich) malogra la sencillez de la figura frontal y principal con esa línea intempestiva. Un italiano, como Ghirlandajo, pone con la misma forma escorzada una inquietud superflua en su *Adoración de los pastores* (Florencia, Academia), a pesar de haber trabajado antes vigorosamente en el estilo clásico con figuras en severas estratificaciones.

Intentos de presentar francamente movimientos de profundidad, por ejemplo, una comitiva que avanza desde el fondo, no son nada raros en el siglo XV, sobre todo en el arte septentrional, pero dan la impresión de prematuros, al no ser patente la conexión entre lo anterior y lo posterior. Ejemplo típico: la procesión de gentes en el grabado de Schongauer *La adoración de los pastores*. Análogo a él es el tema en la *Visita de María al Templo (La Purificación)*, del Maestro de la Vida de María (Munich), en el cual la muchacha que camina hacia el fondo pierde toda relación con las figuras del primer término.

Para el caso sencillo de un escenario animado con diversas distancias de profundidad, pero sin movimiento declarado hacia el

fondo o desde el fondo, es muy instructivo el cuadro del *Nacimiento de la Virgen* (fig. 80), del mismo Maestro de la Vida de María (Munich): la dependencia mutua de los planos se ha roto aquí casi por completo. Si, por el contrario, un pintor del siglo XVI, el Maestro de la Muerte de María (fig. 81), en un asunto semejante ha sabido disponer en serena estratificación espacial el lecho mortuorio y los asistentes, este milagro se debe no sólo a una perspectiva mejor entendida, sino a un sentimiento nuevo —decorativo— del plano, sin el que la perspectiva hubiera servido de poco[2].

Resulta de interés comparar el cuarto de parida, inquietantemente descoyuntado en el primitivo septentrional, con el arte italiano de la época. De este modo, puede verse bien la condición de ese instinto planimétrico de los italianos. Éstos resultan de un refinamiento extraño al lado de los flamencos y hasta de los altoalemanes. Con su claro sentido espacial, arriesgan mucho menos. Es como si no hubieran querido arrancar la flor antes de que se abriese. Pero esta expresión no es del todo acertada. No es por timidez por lo que se retraen; al revés, se apoderan de la superficie plana con jovial voluntad. Las hileras rigurosamente estratificadas de las *Historias* de Ghirlandajo y de Carpaccio no son el titubeo de un sentimiento todavía carente de holgura, sino el presentimiento de una belleza nueva.

Y lo mismo acontece con el dibujo de las figuras sueltas. Un grabado como el de los luchadores de Pollaiuolo, con sus posturas del cuerpo casi puramente planimétricas, desusadas ya en Florencia, sería inconcebible en el Norte. Es verdad que este dibujo no tiene todavía la libertad suficiente para hacer que resulte el plano algo evidente por sí mismo; no hay que considerar, sin embargo, casos de éstos como de arcaico retraso, sino como presagio del estilo clásico venidero.

Nos hemos propuesto aquí despejar conceptos, no ofrecer historia; pero es preciso conocer los preliminares si se quiere obte-

ner una impresión justa del tipo clásico planimétrico. En el Sur, que parece ser el suelo propio del plano, hay que ir adquiriendo la sensibilidad para las posibles gradaciones de efecto de lo plano; en el Norte hay que sorprender en acción las fuerzas contrarrestantes. Pero, con el siglo XVI, principia a dominar en la representación general un completo sentimiento del plano. Se ve en todas partes —en el paisaje de Patinir, en el de Tiziano, en las *Historias* de Durero y de Rafael; hasta la figura solitaria en su marco comienza a colocarse resueltamente en el plano—. Un san Sebastián de Liberale da Verona está consolidado en el plano de muy distinto modo que un san Sebastián de Botticelli, el cual, al lado, resulta algo inseguro en su apariencia; un desnudo de mujer tendida no parece llegar a ser verdadero cuadro planimétrico hasta que lo dibujan Giorgione, Tiziano o Cariani, a pesar de que los Primitivos (Botticelli, Piero di Cosimo y otros) habían enfocado ya el tema de modo muy parecido. El mismo motivo, un Crucificado enteramente frontal, hace el efecto en el siglo XV todavía de un tejido desvaído, mientras que el siglo XVI sabe imprimirle el carácter de visión plana y cerrada y consistente. Buen ejemplo de ello es el gran *Calvario* de Grünewald (fig. 82) en el altar de Iseheim, donde, de un modo hasta entonces inaudito, el Crucificado y los demás personajes del cuadro aparecen recogidos en la impresión de un plano animado armónicamente.

El proceso de la descomposición de este plano clásico sigue paralelamente al proceso de la invalidación de la línea. Quien escriba un día su historia tendrá que detenerse ante los mismos nombres que son significativos en el desarrollo del estilo pictórico. También se sitúa aquí Correggio, como precursor del barroco, entre los cincocentistas. En Venecia fue Tintoretto quien trabajó más en la destrucción del ideal de los planos, y en el Greco ya no queda de ese ideal la menor huella. Los reaccionarios de la línea, como Poussin, son también reaccionarios del plano. Y a

pesar de esto, ¿quién dejaría de reconocer en Poussin, no obstante su voluntad «clasicista», al hombre del siglo XVII?

También, como en la historia evolutiva de lo pictórico, preceden los motivos *plásticos* de profundidad a los meramente ópticos, en lo cual el Norte lleva ventaja al Sur.

Es indudable que las naciones se diferencian desde el primer momento. Hay particularidades en la fantasía nacional que permanecen constantes a través de todos los cambios. Italia poseyó siempre el instinto de la superficie plana mucho más acentuado que los germanos del Norte, que parecen llevar en la sangre el afán de sondear lo profundo. Mientras más se evidencie que el clasicismo planimétrico italiano tiene un paralelo de estilo de este lado de los Alpes, tanto más ostensible se verá, por otra parte, la diferencia de que lo puramente plano se considera pronto en Alemania como limitación y no se soporta mucho tiempo. Ahora bien, las consecuencias que saca el barroco septentrional del principio de la profundidad no ha podido seguirlas el Sur, sino de lejos.

ESCULTURA

1. *Observaciones generales*

La historia de la escultura se puede considerar como historia evolutiva de la figura. El embarazo propio de lo incipiente va desapareciendo, se agitan los miembros, se tienden; el cuerpo, como conjunto, recibe movimiento. Pero una historia así, de los temas objetivos, no corresponde exactamente a lo que entendemos aquí por evolución del estilo. Nuestro pensamiento es éste: hay un «limitarse a lo plano» que no significa exclusión y opresión del movimiento, sino otra ordenación de las formas, y, por otra parte, hay la disolución consciente de los planos, con el fin de provocar un movimiento de profundidad. Y esta última tendencia puede ir ayudada de una gran complejidad de movimiento, pero también puede ir unida a motivos muy sencillos.

El estilo lineal y el estilo plano se corresponden evidentemente. El siglo XV, habiendo trabajado en general a favor de la línea, fue también, en conjunto, un siglo de planimetrismo, sólo que no llegó a expresar este concepto con toda energía. Los pintores se atienen a la superficie plana, pero más bien inconscientemente; hay casos en que se salen de ella sin darse cuenta. Un ejemplo característico es el grupo de santo Tomás incrédulo, del Verrocchio: el grupo se halla dentro de un nicho, pero una pierna del discípulo queda medio fuera.

El siglo XVI es el que cultiva seriamente el sentimiento del plano. A sabiendas, y consecuentemente, se condensan en una estratificación las formas. La riqueza plástica aumenta, son más fuertes los contrastes de dirección, los cuerpos aparecen ahora con absoluta libertad de movimientos; pero la apariencia total se aquieta en pura imagen planimétrica. Así es el estilo clásico, con sus siluetas precisas.

Esta planimetría clásica no tuvo, sin embargo, larga vida. Pronto llegó a parecer como que las cosas quedaban prisioneras al someterlas a los planos puros; se destruye, pues, la silueta y se lleva la mirada en torno a los bordes, se aumenta la cantidad en el escorzo de las formas y se ofrece, con ensambles y motivos rebasados, una elocuente correspondencia entre los primeros y los últimos términos; en resumen, se evita deliberadamente que surja la impresión del plano, aunque en realidad todavía éste exista. Así trabaja Bernini. Ejemplos principales: el sepulcro de Urbano VIII (fig. 83), en San Pedro, y (más acentuado todavía) el de Alejandro VII (fig. 84), también allí. Los sepulcros mediceos de Miguel Ángel, comparados con éstos, parecen enteramente pantallas o láminas. Precisamente en el proceso que va desde los primeros trabajos de Bernini a los últimos se evidencia el verdadero ideal de este estilo. La superficie capital acentúa sus resquebrajaduras; las figuras delanteras se suelen presentar más bien de lado. Las medias figuras, de espalda. Incluso el viejo motivo del

orante con las manos alzadas (en el papa), que parece pedir a toda costa ser presentado de perfil, se somete aquí a la visión escorzada.

La perturbación sufrida por el estilo plano se verá claramente en estos ejemplos, porque en rigor se trata todavía del tipo mural de sepulturas. Ciertamente, el nicho de fondo plano se transformó en forma honda, y la figura principal (sobre panzudo zócalo) avanza hacia nosotros; pero incluso las cosas que se hallan en el mismo plano están tratadas de una manera que apenas se interesan mutuamente: se nota la proximidad de una cosa y otra y un entrelazarse de motivos de acá para allá; pero a esta urdimbre va trenzado el estímulo de la forma que tiende hacia el fondo, y debe haber sido de interés capital para el maestro del barroco emplazar una puerta en el centro, que, lejos de ofrecer una forma vinculadora horizontal en el sentido de los viejos sarcófagos, hiende verticalmente el entrepaño, con lo cual se abre una nueva forma profunda: de la sombra oscura surge la Muerte levantando el pesado paño.

Podría pensarse que el barroco había de huir de las composiciones murales, puesto que ellas habían de oponer resistencia al deseo de librarse de los planos. Pero es precisamente lo contrario. El barroco dispone en filas las figuras, las coloca en nichales: tiene el máximo interés en que presida una orientación espacial. Sólo en el plano, y en lucha con él, se hace perceptible la profundidad. El grupo exento, visible por todas las caras, no es típico del barroco. Es cierto que evita el efecto de esa frontalidad rigurosa que presupone en la figura una dirección cardinal, en la que ha de ser contemplada. Su profundidad va ligada siempre a una visión bajo distintos ángulos. Le parecería al barroco un atentado contra la vida el que la plástica quisiera afianzarse en un solo plano. No mira hacia un lado solamente: posee una dispersión mayor.

Es preciso citar aquí a Adolf Hildebrand, el cual no en nombre de un estilo determinado, sino en nombre del arte, pide el plano en la escultura, y cuyo libro *Problemas de la forma* ha llegado a ser catecismo de una nueva y extensa escuela en Alemania. Dice Hildebrand que sólo cuando la redondez corpórea, a pesar de su redondez, se transforma en una imagen planimétrica abarcable, llega a ser visible en sentido artístico. Cuando no se consigue que la figura recoja su contenido en una imagen planimétrica, es decir, cuando el espectador que quiere hacerse con ella se ve obligado a girar a su alrededor para ir captando en posiciones sucesivas la imagen total, el arte no ha dado un paso más allá de la naturaleza. El servicio que podía hacer el artista a la visión reuniendo en una sola imagen lo que en la naturaleza aparece disperso, queda excluido.

En esta teoría no hay hueco ni para Bernini ni para la escultura barroca. Sin embargo, sería injusto considerar a Hildebrand sólo como abogado de su propio arte (como ha sucedido ya). Va contra el diletantismo, que desconoce en absoluto el principio de las exigencias del plano; pero Bernini —sirviéndonos de este nombre como representante de todo un género— pasó en su día por el arte del plano; y la negación que hace de él posteriormente tiene un significado muy distinto de lo que supone en la práctica artística no distinguir entre lo inherente al plano y lo ajeno a él.

Es indudable que el barroco ha ido algunas veces demasiado lejos y ha resultado desagradable precisamente por su falta de recogimiento. Aquí la crítica de Hildebrand está en lo cierto; pero no se la puede hacer extensiva a toda la producción posclásica. Existe también un barroco intachable. Y no cuando arcaíza precisamente, sino cuando es absolutamente él. En el proceso de una evolución general del ver halló la plástica un estilo de distintos propósitos que el Renacimiento, ante el que resultan insufi-

cientes los términos de la estética clásica. Hay un arte para el que el plano existe, pero que no le deja expresarse paladinamente.

Para caracterizar el estilo barroco no se puede, por consiguiente, comparar una figura cualquiera, como el *David de la honda*, de Bernini, con una figura frontal, como es el clásico *David*, de Miguel Ángel (el llamado *Apolo*, del palacio Bargello). Desde luego, ofrecen un contraste detonante, saliendo el barroco malparado. El *David* de Bernini es una obra de juventud, y el movimiento múltiple del cuerpo está conseguido a costa de todas las posibilidades de aspectos agradables. Aquí se siente uno en verdad «impelido a girar en torno a la figura», pues en todo momento le falta a uno algo que desearía descubrir. Esta misma sensación la tuvo Bernini, y por eso sus trabajos maduros se mantienen mucho más compactos, más asequibles a una ojeada —aunque no del todo—. La apariencia es más tranquila, pero conservando algo de oscilante.

Si lo primitivo fue plano, pero inconscientemente, y la generación clásica conscientemente plana, cabe decir que el arte barroco fue conscientemente contra el plano. Comienza por hacer caso omiso de la obligada frontalidad, por creer que sólo a base de visión libre podía conseguirse un movimiento vivo. La escultura es siempre algo redondo, y nadie puede suponer que las figuras clásicas eran para miradas de una sola faz; pero entre todos los puntos de observación hay uno que sirve de norma, el frontal, y se nota su importancia aunque no sea el que se tenga delante de los ojos. Si se dice que el barroco va contra el plano, ello no implica que sobrevenga el caos y que haya desaparecido toda posibilidad de determinados puntos de vista; quiere decirse únicamente que la conexión de los planos en bloque es algo tan indeseable como la afirmación de la figura en una silueta dominante.

Sin embargo, puede seguir en vigor, con ciertas modificaciones, el principio de que los distintos puntos de vista ofrezcan

imágenes íntegras objetivamente. La medida de lo que se cree indispensable para explicar la forma no es siempre la misma.

2. *Ejemplos*

Los conceptos que anteceden a nuestros capítulos, a modo de epígrafes, se dan la mano naturalmente; son las distintas raíces de una planta, o, dicho de otro modo: son todos ellos una misma cosa, sólo que vista desde diferentes puntos. Así, en el análisis de lo profundo damos con cosas que ya hubieron de mencionarse como componentes de lo pictórico. La sustitución de la silueta dominante —correspondiente a la forma objetiva— por los aspectos pictóricos, en los cuales el objeto y la apariencia se separan, se explicó ya al tratar del significado fundamental de la plástica y la arquitectura pictóricas. Lo esencial es que tales aspectos no sólo *pueden darse* ocasionalmente, sino que de antemano se cuenta con ellos y que se ofrecen al espectador como espontáneamente y en abundancia. Dicho cambio va absolutamente unido a la evolución de lo planimétrico a lo profundo.

En la historia de las estatuas ecuestres queda bien demostrado esto.

El *Gattamelata*, de Donatello (fig. 85), y el *Colleoni*, del Verrocchio (fig. 86), están colocados de modo que ostenten el aspecto de mayor latitud. Aquél está formando ángulo recto con la iglesia, a continuación de la fachada principal; este otro camina paralelamente al eje longitudinal de la iglesia, desplazado lateralmente: en ambos casos la colocación se adelanta y prepara el terreno a la interpretación planimétrica, y la obra confirma la exactitud de esta interpretación, al lograr una imagen tan clara y finita en sí misma. No hemos visto el *Colleoni* si no le hemos visto absolutamente de lado. Y ha de ser visto desde la iglesia; es decir, la estatua está dispuesta para que se admire su lado derecho, pues sólo así podrá distinguirse todo: el bastón de mando, y la mano que sujeta la brida, y la cabeza, que a pesar de estar la-

deada hacia la izquierda, no se perderá de vista[3]. Debido a la altura del pedestal sobrevienen al punto aberraciones de perspectiva; pero, no obstante, la vista principal consigue imponerse. Y esto es lo importante. Nadie dará en la tontería de creer que los escultores antiguos se preocupaban realmente de preparar una sola cara de sus obras: entonces hubiera sobrado hacer una obra de corporeidad plena; ha de apreciarse su rotundidad dando vueltas a su alrededor; pero hay un punto de estabilidad para el observador, que aquí es el lado de mayor latitud.

En los *Grandes Duques*, de Juan de Bolonia (fig. 87), en Florencia, tampoco se aprecia todavía variación esencial alguna respecto a todo esto, aunque, con sentimiento tectónico más riguroso, estén colocados en el eje central de la plaza y bañados de espacio por todos lados. La figura se presenta en tranquilos aspectos horizontales, y el peligro de las aberraciones de perspectiva queda disminuido con la reducción de la altura del zócalo. Lo nuevo aquí es que la orientación de las estatuas legitima el aspecto escorzado a la par que el de máxima anchura. El artista tiene en cuenta ahora la visión del observador que viene caminando al encuentro del jinete.

Esto mismo hizo ya Miguel Ángel al asentar en el Capitolio la estatua de Marco Aurelio; colocada la figura en el centro de la plaza, y sobre bajo pedestal, pueden recogerse cómodamente sus aspectos laterales; pero si el espectador sale a las amplísimas gradas del cerro capitolino, el caballo le presenta la cara de frente. Y esta virtud no rige accidentalmente; a ella está adaptada la configuración de esta obra de los últimos tiempos de la Antigüedad. ¿Ha de llamarse ya barroco a esto? Aquí están los comienzos, indudablemente. El inequívoco efecto de profundidad que la plaza produce llevaría de todos modos a desvalorar el aspecto latitudinal de la estatua en favor de los angostos o semiangostos.

El tipo puramente barroco le ofrece el *Gran Elector*, de Schlüter (fig. 88), en el Lange Brücke, de Berlín. Está en ángulo recto

con el camino, pero aquí ya no es posible enfocar de flanco el caballo. Su apariencia desde cualquier punto es escorzada, y precisamente en eso radica su belleza, en que va desenvolviendo una profusión de aspectos para el observador que va por el puente, todos igualmente interesantes. La peculiaridad del escorzo viene a complicarse con la escasa distancia. Es esto voluntario: la imagen escorzada pareció más sugestiva que la no escorzada. No es preciso explicar aquí al detalle de qué modo la estructura del monumento y la colocación consiguen esa apariencia: baste decir que aquello que los Primitivos consideraban un mal necesario y los clásicos procuraban evitar en lo posible, esto es, la desviación óptica de la forma, está admitida aquí conscientemente como medio artístico.

En el mismo caso está el grupo de los antiguos domadores de caballos, en el Quirinal, que, combinados con un obelisco y adicionados de una taza para constituir una fuente, representan una de las estampas más características de la Roma barroca. Las figuras colosales de los dos jóvenes en marcha, sobre cuya relación con los caballos no necesitamos hablar, van en sesgo hacia adelante, partiendo del obelisco central: es decir, forman entre sí un ángulo obtuso. Este ángulo se abre hacia la entrada principal de la plaza; pero lo importante históricamente, en cuanto al estilo, es que las formas principales aparecen escorzadas desde el punto principal de visión; y esto es más sorprendente aún si se considera que las esculturas poseen un semblante frontal bien manifiesto. Pero se ha hecho todo lo posible para que no consiga valor esa frontalidad ni se inmovilice la imagen.

Ahora bien: ¿no usaba el arte clásico corrientemente la composición central con figuras en diagonal hacia el centro? La gran diferencia está en que los domadores de caballos del Quirinal no pertenecen precisamente a una composición central, donde cada figura exige al espectador un punto de mira, sino que piden ser contemplados en la totalidad del monumento.

Así como en la arquitectura no es motivo barroco la construcción puramente central, visible por todos lados, tampoco existen agrupaciones céntricas puras en la plástica. Al barroco le interesa acusar la orientación, precisamente porque vuelve a anularla en parte, con efectos contrarios. Para lograr el encanto de los planos rotos tienen que existir previamente los planos. La fuente de Bernini, con los cuatro ríos del globo, no mira por igual a todos lados, sino que tiene anverso y reverso; las figuras están combinadas de dos en dos, pero al mismo envuelven las esquinas. Lo plano y lo que no es plano se entremezclan.

De igual modo dispone Schlüter los prisioneros que aparecen en el zócalo del *Gran Elector*. Parecen apartarse del zócalo en diagonal, regularmente; pero, en realidad, van unidos los de delante a los de atrás, incluso materialmente, con cadenas. El otro esquema, el central, es el esquema del Renacimiento. Según él están apostadas las figuras de la *Fuente de la Virtud*, en Nuremberg, o de la *Fuente de Hércules*, en Augsburgo. Como ejemplo italiano puede servir la conocida *Fuente de las tortugas* (fig. 89), de Landini, en Roma: los cuatro muchachos, que, situados en los cuatro ejes alcanzan a los quelonios, agregados posteriormente, que están en la taza superior.

La orientación puede conseguirse con medios muy sencillos. Si en la disposición céntrica de una fuente hay en medio un pináculo algo aplastado, ya tenemos la orientación. E igualmente puede un detalle desviar hacia este lado o el otro el efecto de una figura o de un grupo de figuras.

En las composiciones planas o de pared ocurre lo contrario.

Desde el momento en que el barroco tiende planos a través de la composición central renacentista para hacer efectiva su profundidad, dado un motivo de planos, habrá de aportar, naturalmente, efectos de profundidad, a fin de que no sobrevenga la impresión planimétrica. En efecto, hasta en las figuras sueltas se ob-

serva esto realizado. La yacente *Beata Albertoni* (fig. 90), de Bernini, se mantiene en un plano paralelo a la pared; pero es tan abullonada en la forma, que resulta casi imperceptible el plano. Ya se ha demostrado antes, también con trabajos de Bernini, cómo puede anularse el carácter planimétrico en un sepulcro adosado a la pared. Un espléndido ejemplo de gran estilo es la fuente barroca —también de pared— que tenemos en la *Fontana Trevi* (fig. 91). Lo que se ofrece es una pared, tan alta como una casa, y una fuente muy baja delante. Que el pilón de descarga sea combado es el primer motivo que se desvía de la ordenación planimétrica renacentista; pero lo esencial radica en aquel mundo de formas que desde el centro de la pared avanza con el agua en todos sentidos. El Neptuno del nicho central se ha librado ya por completo del plano y forma parte del torrente de formas divergentes y radiales del pilón. Las figuras principales —los hipocampos— aparecen en escorzo, en ángulos diferentes por cierto. No es posible pensar que haya un punto de vista principal desde ningún sitio. Cada aspecto es una totalidad y empuja, sin embargo, a cambiar constantemente de punto de mira. En lo inagotable radica la belleza de la composición.

Si se pregunta uno ahora por los comienzos de esta descomposición de los planos no será inoportuno indicar que el Miguel Ángel de última hora, en la tumba del papa Julio, ha permitido que sobresalga del plano la figura de Moisés, de tal manera, que ya no es posible seguir considerándola como figura de «relieve», sino como figura exenta, de múltiples caras, inadaptable a una superficie.

Con esto llegamos a la relación general entre las figuras y el nicho. Los Primitivos tratan esta relación de un modo vacilante: tan pronto queda albergada en el nicho la figura, como se sale de él. Para los clásicos la norma es recluir en la profundidad del muro todo lo que es escultura. La figura no es, por consiguiente, sino un trozo de pared que adquirió vitalidad. Esto, como diji-

mos, varió en tiempos de Miguel Ángel, y pronto resulta natural con Bernini que la escultura ocupante rebose del nicho. Así acontece, por ejemplo, en las figuras sueltas de la Magdalena y del san Jerónimo, en la catedral de Siena, y el sepulcro de Alejandro VII, lejos de reducirse al espacio excavado para él en la pared, irrumpe hasta la línea saliente de las medias columnas que enmarcan por delante, las cuales, aun así, quedan alcanzadas y cortadas por él en parte. Naturalmente que en esto hay anhelo de lo atectónico; pero no puede menos de reconocerse que hay también afán por librarse del plano. Por esto ha podido calificarse, y no sin justicia, este sepulcro de Alejandro de sepultura exenta embutida en un nicho.

Pero hay otro modo aún de vencer el plano, y consiste en disponer del nicho como de un espacio realmente profundo, como se ve en la *Santa Teresa*, de Bernini. Su planta es oval y se abre —como un higo reventón— hacia adelante, no a todo lo ancho, sino de modo que resulten cortes laterales. El nicho forma un ámbito dentro del cual parece que las figuras pueden moverse libremente, a pesar de que las posibilidades sean limitadas, se verá solicitado el espectador por diferentes puntos de vista. Los nichos de los Apóstoles en Letrán están tratados del mismo modo. Y este principio fue de gran importancia para la composición de los grandes altares.

A partir de esto no falta más que un paso, un pequeño paso, para llegar a presentar las figuras escultóricas tras un marco arquitectónico independiente, como algo recluido, lejano, con luz propia, como es ya el caso de la *Santa Teresa*. El espacio vacío viene a entrar como factor en la composición. Bernini tenía pensado un efecto de esta clase para su *Constantino* (bajo la Scala regia del Vaticano): debía poder vérsele desde el atrio de San Pedro, a través del arco final. Pero este arco ha sido tapado, de modo que hoy no podemos tener una idea del proyecto de Bernini sino mirando al otro lado una insignificante figura ecuestre de *Carlo*

Magno colocada según esa idea[4]. También se recurrió a esto en la arquitectura de los altares, y precisamente el barroco septentrional puede ofrecer bellos ejemplos. Véase el altar mayor de Weltenburg.

Pero con el clasicismo acabó rápidamente todo este esplendor. El clasicismo trae de nuevo la línea y con ella el plano. Toda apariencia vuelve a ser completamente fija. Los cortes y los efectos de profundidad son tenidos por frívolos engaños de los sentidos, inconciliables con la seriedad del arte «verdadero».

Arquitectura

El traspaso de los conceptos *plano* y *profundo* a la arquitectura parece ofrecer dificultades. La arquitectura se atiene siempre a la profundidad, y arquitectura *plana* es algo así como decir acero de madera. Por otra parte, aun cuando se conceda que un edificio, como cuerpo, está sometido a las mismas condiciones que una figura escultórica, habrá de reconocerse que la obra tectónica, acostumbrada a servir de fondo y de marco a la escultura, no puede, ni relativamente, sustraerse a la frontalidad, como hace la escultura barroca. Y, sin embargo, no están lejos los ejemplos que justifican aquellos conceptos nuestros. ¿No es, acaso, salirse del plano colocar los soportes de un portal de «villa» vueltos uno hacia el otro y no de cara a quien se aproxima? ¿Con qué término ha de calificarse, por otro lado, el proceso según el cual la construcción frontal de un retablo va siendo minada por los efectos de profundidad, hasta el punto de que en las ricas iglesias del barroco llegan a ser los altares verdaderos habitáculos cuyo principal encanto surge de la superposición de formas? Y si se analiza una escalera o la planta de una terraza barrocas, por ejemplo, la escalera de España en Roma, la profundidad espacial se ha hecho efectiva de tal modo, mediante la orientación varia de los escalones (por no hablar de otras cosas), que los trazados rigurosamente clásicos, de subidas rectas, parecen planos a su lado. El sistema de rampas y escalinatas que proyectó Bramante

para el patio del Vaticano serían el ejemplo cincocentista y opuesto. En su lugar pueden compararse en Roma el plano clasicista, de paredes rectas, de las terrazas Pincio, con la escalera de España. En ambas hay configuración espacial, pero allí hablan los planos y aquí la profundidad.

Con otras palabras, la presencia objetiva de cubos y espacios no es indicio estilístico todavía. El arte clásico de los italianos dispone de una sensibilidad para el volumen completamente desarrollada, pero da forma al volumen con otro espíritu que el barroco. Busca la zonificación por planos; en él toda profundidad es una serie de zonas, mientras que el barroco evita desde luego la impresión planimétrica y busca la esencia del efecto, la sal de la apariencia, en la intensidad de la perspectiva honda.

No hay que dejarse desconcertar porque se tropiece con edificios redondos en el «estilo plano». Aunque parecen llevar consigo en gran medida la exigencia de que se ande en torno suyo, no se cosecha ningún efecto de profundidad, porque ofrecen la misma imagen por todos lados, y aunque el de la entrada esté marcado con toda nitidez, no se acusa ninguna relación entre las partes delanteras y las de atrás. Aquí precisamente entra en juego el barroco. Dondequiera que adopte la forma central, sustituye en seguida la igualdad de todas las caras por una desigualdad que da orientación y establece una parte delantera y una trasera. El pabellón de Hofgarten, de Munich, ya no es una composición central pura. Tampoco es raro encontrar cilindros achatados. Pero en los grandes edificios religiosos vale la regla de anteponer a la redondez de la cúpula un frontis con torres en las esquinas que hagan a la cúpula retroceder en apariencia y ayuden al espectador a establecer, aun variando de punto de mira, la correspondiente relación espacial. Bernini pensó con absoluta lógica al dotar al Panteón, para acompañar la cúpula —por la parte del frontis—, de dos torrecillas aisladas, tales las desacreditadas «orejas de asno», que fueron demolidas en el siglo XIX.

Por lo demás, lo planimétrico no quiere decir que la construcción, como cuerpo, no haya de tener ningún saliente. La Cancellería o la Villa Farnesina son modelos del clásico estilo plano; en aquélla hay suaves resaltes esquinados; en ésta avanza el edificio —en ambos frentes— por dos ejes; pero en los dos casos se recibe la impresión de capas o muros planos. Y esta impresión no cambiaría si la planta tuviera las esquinas, en vez de en ángulo recto, semicirculares. ¿Hasta qué punto ha transformado el barroco esta situación? Hasta el punto de que opone, como algo en general distinto, las partes de la fachada y del fondo. En la Villa Farnesina existe la misma serie de paños con pilastras y ventanas, tanto en el cuerpo medio como en las alas; en el Palacio Barberini (fig. 92) o en el Casino de la Villa Borghese (fig. 93) los planos son de muy otra especie, y el espectador se verá obligado a poner en relación lo de atrás y lo de delante y a buscar la gracia especial del fenómeno arquitectónico en la evolución hacia la profundidad. Este motivo alcanzó en el Norte especialmente gran importancia. Los palacios de planta en forma de herradura, es decir, con patio de honor abierto, fueron concebidos todos bajo la idea de que pudiera abarcarse la relación resultante entre las alas salientes y el cuerpo principal. Esta relación descansa en una diferencia espacial que por sí sola no daría profundidad en el sentido barroco, y como disposición es imaginable en cualquier época, pero que mediante el tratamiento espacial de la forma recibe la virtud de la tensión hacia el fondo.

Por lo que atañe a los interiores de iglesia, no fue el barroco el primero que descubrió el encanto de la perspectiva de profundidad. Aunque, sin duda, la construcción central puede considerarse como la forma ideal del Alto Renacimiento, se construyeron siempre, a la par que aquélla, naves largas, y en éstas es tan esencial el impulso dinámico hacia el altar mayor que sería imposible sostener que no fue sentido. Ahora bien, cuando un pintor barroco toma en su perspectiva longitudinal una de estas

iglesias, no le resulta un motivo satisfactorio aquel movimiento de profundidad por sí mismo: busca en seguida, con los efectos de luz, relaciones de proximidad y lejanía más elocuentes, dispone cesuras a lo largo del trayecto y, en resumen, la realidad espacial es acentuada artificialmente con objeto de intensificar los efectos de profundidad. Y esto es lo que ocurre precisamente en la nueva arquitectura. No es casualidad el que no haya aparecido antes el tipo italiano de iglesias barrocas con ese efecto, completamente nuevo, de las grandes iluminaciones cupulares en último término. No es casualidad que la arquitectura no haya dado antes con el motivo de los bastidores salientes, y que se adopten ahora por vez primera las interpunciones en el eje de la profundidad, las cuales no descomponen la nave en secciones espaciales aisladas, sino que unifican y hacen perentorio el movimiento hacia el interior. Nada es menos barroco que una serie de compartimientos espaciales cerrados en sí, como los de Santa Justina, en Padua, pero también resultaría poco simpática para ese estilo la serie de fajones regulares de una iglesia gótica. Los recursos que supo, llegado el caso, encontrar pueden verse, por ejemplo, en la historia de la Frauenkirche, de Munich, donde, mediante la interposición de un crucero, el arco de San Benno, en la nave central, se obtuvo el encanto de lo profundo en sentido barroco.

Obedece a la misma idea el interrumpir con rellanos los tramos uniformes de una escalera. Se dice que ayuda a la suntuosidad; sin duda, pero también gana, precisamente por medio de esa interposición, el fenómeno de profundidad de la escalera, es decir, la profundidad se hace interesante por medio de las cesuras. Véase la *Scala regia* de Bernini (fig. 94) en el Vaticano, con su característica proyección de luz. Que el motivo estuviera aquí objetivamente condicionado no es óbice para su significación estilística. Lo que el mismo Bernini ideó para el nicho de *Santa Teresa*, que los pilares del enmarcamiento avancen, es decir, que el nicho quede como mutilado, se repite también en la arquitectura

mayor. Se llega a las formas de capillas y de coros, en que si la entrada es angosta no es posible obtener una vista completa sin recuadro. Y, siguiendo consecuentemente el principio, se procurará que el ámbito principal se vea también primero a través del marco de una antecámara.

Partiendo del mismo sentimiento, fue regulada por el barroco la relación entre edificios y plazas.

Siempre que fue posible, procuróse la arquitectura barroca una explanada delantera. El ejemplo más perfecto es el de Bernini, ante la basílica de San Pedro, en Roma. Y si bien este empeño gigantesco es único en el mundo, el mismo aliento se vuelve a hallar en gran número de obras menores. Lo decisivo es que se establezca una necesaria relación entre el edificio y la plaza, que no pueda concebirse lo uno sin lo otro. Y como la plaza ha de ser antepuesta, aquella relación ha de ser forzosamente una relación de profundidad.

Al fondo de la plaza columnada (fig. 95) de Bernini aparece la iglesia de San Pedro como empujada hacia el último término en el espacio; la columnata hace veces de bastidores que recuadran, que fijan un primer término, y este espacio anterior, una vez percibido, seguirá repercutiendo en la sensibilidad, aunque llegue a quedar a nuestra espalda, hallándose uno frente a frente de la fachada.

Una plaza renacentista como la hermosa Piazza della Sa. Annunziata, en Florencia, no produce el mismo efecto. Aunque está pensada como unidad, evidentemente, y es más honda que ancha con respecto a la iglesia, queda en una relación espacial indecisa.

El arte de profundidad no se consuma nunca en el puro aspecto frontal. Estimula la visión lateral, tanto en el interior de los edificios como en el exterior.

Claro está que nunca ha podido impedirse que los ojos contemplasen también más o menos de soslayo una arquitectura clásica, pero ella no lo requiere. Cuando de ello resulta un aumento de atractivo no ha sido éste preparado a conciencia, y el semblante recto y frontal seguirá percibiéndose como el verdaderamente natural. Por el contrario, un edificio barroco, aun cuando no haya duda sobre cuál es su fachada, desarrolla siempre un impulso de movimiento. Cuenta, desde luego, con una serie cambiante de imágenes, y esto proviene de que la belleza no radica ya en valores puramente planimétricos y en que los motivos de profundidad lograrán todo su efecto sólo al ir cambiando de punto de mira.

Para una composición como la iglesia de san Carlos Borromeo, en Viena, con las dos columnas exentas ante la fachada, el aspecto menos favorable es la planta vertical geométrica. En la construcción se buscó indudablemente el corte de la cúpula por las columnas, y este efecto no tiene lugar si no se mira la fachada de través. La configuración variará a cada nuevo paso que demos.

Este mismo pensamiento acompaña a esas bajas torrecillas de esquina que suelen flanquear la visión de la cúpula en las iglesias de planta central. Recuérdese Santa Inés en Roma, la cual —situada en un lugar de dimensiones reducidas— ofrece un sinnúmero de vistas sugestivas al espectador que transita por la Piazza Navona. En cambio, las dos torres (del quinientos) de San Biagio, en Montepulciano, no fueron todavía concebidas, evidentemente, con esta intención pictórico-imaginal.

La colocación del obelisco en la plaza de san Pedro, en Roma, es también una disposición barroca. Marca, desde luego, el centro de la plaza, pero se relaciona también con el eje de la iglesia. Ahora bien; cabe pensar que la aguja dejará de verse en absoluto desde el momento en que coincida con el centro del frontis de la iglesia, lo cual demuestra que este punto de vista no se tomó por norma. Más admisible es el siguiente razonamiento: según el

plan de Bernini, debía quedar cerrada también la parte hoy abierta de la columnata, al menos parcialmente, con un elemento central que dejase ancho paso por ambos lados. Pero estos pasos quedarían, naturalmente, con orientación sesgada respecto al frente de la iglesia, es decir, habría que comenzar por mirarla de lado. Recuérdense los accesos o entradas de palacios como el Nymphenburg: quedan laterales; en el eje principal hay una fuente (fig. 96). También en esto ofrece ejemplos paralelos la pintura de arquitecturas.

El barroco no quiere que el edificio afirme ninguno de sus aspectos. Matando las esquinas consigue planos sesgados que hagan a la vista resbalar y proseguir. Ya se encuentre uno frente a la cara delantera o a la de un lado, siempre tendremos partes escorzadas en la imagen. Este principio se utilizó mucho para el mobiliario: al ropero cuadrangular, de fachada hermética, se le ochavan las esquinas, las cuales así participan del aspecto frontal; el arcón con sus decoraciones limitadas en el frente y los costados llega a ser, en su forma moderna de cómoda, un cuerpo que, para apoderarse de las esquinas, recurre pronto a los planos en diagonal; y si la consola o mesa de espejo aparenta mirar de frente y sólo de frente, se verá que en el barroco mezcla la orientación frontal con la diagonal y que las patas quedan de medio lado. En aquellos casos en que la figura humana colabora avasallada a la forma, se podría decir literalmente: la mesa no mira ya de frente, sino de través o diagonalmente; pero lo esencial en esto no es la «diagonalidad», sino su combinación con la frontalidad: de modo que no percibimos por completo el cuerpo desde una cara, o —repitiendo la expresión— que el cuerpo no se afirma en ninguno de sus aspectos.

El achaflanado de las esquinas y su revestimiento con figuras no expresa barroquismo por sí solo. Pero si los planos sesgados entran a formar un solo motivo con los planos frontales, nos hallamos en terreno barroco.

Lo que se dice de los muebles podrá decirse también, aunque no con la misma amplitud, de la arquitectura mayor. No hay que olvidar que el mueble tiene a su espalda la pared del cuarto, que da la pauta; la obra arquitectónica ha de orientarse por sí misma.

La visión espacial se mantiene suspensa en la *Escalera española* (en la plaza de España, Roma), cuyos escalones se quiebran desde el principio hacia los lados mediante un pequeño ángulo, y después cambian la dirección repetidas veces; pero esto fue factible únicamente porque el contorno le marca una orientación fija a la escalera.

En las torres de las iglesias suelen aparecer matadas las esquinas; pero la torre no es más que un elemento del conjunto, y el achaflanamiento del conjunto constructivo en los palacios, por ejemplo, no es frecuente ni aun cuando la orientación de los edificios adyacentes lo permite y está perfectamente demarcada.

El que las ménsulas de una cornisa de ventana, o las que flanquean el portal de una casa, se salgan de su natural posición frontal, bien para mirarse o para desviarse unas de otras, y el que toda una pared se quiebre y aparezcan columnas y entablamento bajo ángulos diferentes, pertenece, desde luego, a los casos verdaderamente típicos que deberían darse según el principio fundamental; pero aún dentro del barroco constituyen algo insólito y llamativo.

El barroco transforma también la decoración plana en profunda.

El arte clásico tiene sensibilidad para la belleza de los planos y saborea la decoración, que permanece plana en todas sus partes, sea en forma de adornos que llenan las superficies o como simple subdivisión de paños.

El techo de Miguel Ángel en la Sixtina, con toda su pujanza plástica, es, sin embargo, decoración puramente planimétrica; por el contrario, el techo de la Galería Farnesio, del Carracci, ya

no obedece a valores puramente planos; el plano por sí solo significa poco, no llega a ser interesante hasta que las formas se echan unas sobre otras. Aparece el motivo de la transposición y del recorte y a la par la sugestión de la profundidad.

Es cosa vista ya antes del barroco que la pintura de bóveda rompa ésta, pero sólo a modo de hueco dentro de la forma organizada de la techumbre; la pintura barroca de las bóvedas caracteriza su barroquismo en que saca partido del encanto de la transposición en los espacios de profundidad abiertos a la ilusión. Correggio fue el primero en presentir esta belleza —a mediados del Alto Renacimiento—, aunque las consecuencias verdaderas no fueron sacadas sino por el barroco.

Una pared, según el sentimiento clásico, se organiza por paños, que, según su altura y anchura, determinan una armonía a base de emparejamientos netamente planos. Si se introduce en ella una diferenciación espacial, se desvía en seguida el interés, y aquellos mismos paños no significarán ya lo mismo. Las proporciones de los planos no serán indiferentes; pero junto al movimiento de las entrantes y salientes no pueden considerarse ya como primarias para el efecto.

Para el barroco no tiene encanto la decoración de pared si carece de profundidad. Lo que en el capítulo del movimiento pictórico se explicó antes, se puede aplicar a este propósito. Ninguna impresión pictórica de mancha puede prescindir del elemento de profundidad. Sea quien fuere el que tuvo que reconstruir en el siglo XVII el antiguo Grottenhof, de Munich, Cuvilliés u otro, al arquitecto pareció ineludible destacar una saliente en el centro para remediar la inercia de la superficie plana.

La arquitectura clásica conoció también la saliente o resalto y lo empleó circunstancialmente, pero con otro sentido y buscando otro efecto. Los resaltos esquinados de la Cancillería son detalles superpuestos que se podrían imaginar completamente se-

parados del plano principal; en la fachada del palacio de Munich no sabríamos cómo desprenderlo. El resalto brota del plano, del cual no se puede separar sin producir una herida mortal en el cuerpo. Así ha de entenderse la parte saliente central en el palacio Barberini, siendo más típico aún, por notarse menos, el famoso frente de pilastras del palacio Odescalchi, en Roma, que avanza un poco fuera de las inarticuladas alas. La medida efectiva de profundidad no entra aquí en consideración. Han sido empleados todos los medios, tanto en la parte central como en las alas, a fin de que el efecto de la superficie continua quede enteramente subordinado al motivo dominante de profundidad. Así, también la humilde casa particular supo suprimir siempre a la fachada lo meramente plano valiéndose de salientes minimales, hasta que alrededor de 1800 llega una generación nueva que se pronuncia otra vez, y sin continencia, por el plano y renuncia a todo el encanto que traen consigo las simples relaciones tectónicas con su apariencia de movimiento, como ya hubo de exponerse en el capítulo de lo pictórico.

Entonces aparece aquella ornamentación Imperio, que con su planimetría absoluta suplanta la decoración rococó y su encanto de profundidad. Que fuesen formas de la Antigüedad, y hasta qué punto lo hayan sido las que utilizaba el nuevo estilo, es secundario al lado del hecho fundamental de que su adopción significa una nueva proclamación de la belleza plana; la misma belleza plana que se había presentado también en el Renacimiento, y que tuvo que huir luego ante la red creciente de efectos de profundidad.

Ya puede la ornamentación de una pilastra del quinientos sobresalir por la fuerza del relieve y por la riqueza de los efectos de sombra más que el fino y transparente dibujo del cuatrocientos: no existe todavía una oposición estilística general. Ésta no llega hasta el momento en que se anule el efecto del plano. Tampoco entonces se podrá hablar todavía de corrupción del arte. Conce-

dido que hubiese sido antes más elevado, por término medio, la calidad del sentimiento decorativo: en principio también es posible el nuevo punto de vista. Además, quien no sienta ningún placer ante el patetismo barroco se verá suficientemente resarcido con la gracia que le ofrece el rococó del Norte.

Un campo de observación especialmente instructivo presentan las obras de fundición, las rejas de iglesias y de jardines, las cruces sepulcrales, muestras de paradores y tabernas, donde las normas del estilo aprecian ser inexpugnables planos, y donde, sin embargo, por toda suerte de medios, se obtuvo una belleza que cae más allá de lo puramente planimétrico. Estos brillantes productos hacen tanto más crudo el contraste que el nuevo clasicismo impone resueltamente con la reinstalada tiranía de la superficie y de la línea, como si otra posibilidad no pudiera concebirse siquiera.

Fig. 44. Rafael: *La disputa*.

Fig. 45. Rafael: *Expulsión de Heliodor*.

Fig. 46. Rafael: *La pesca milagrosa*.

Fig. 47. Vermeer: *Mujer leyendo una carta*.

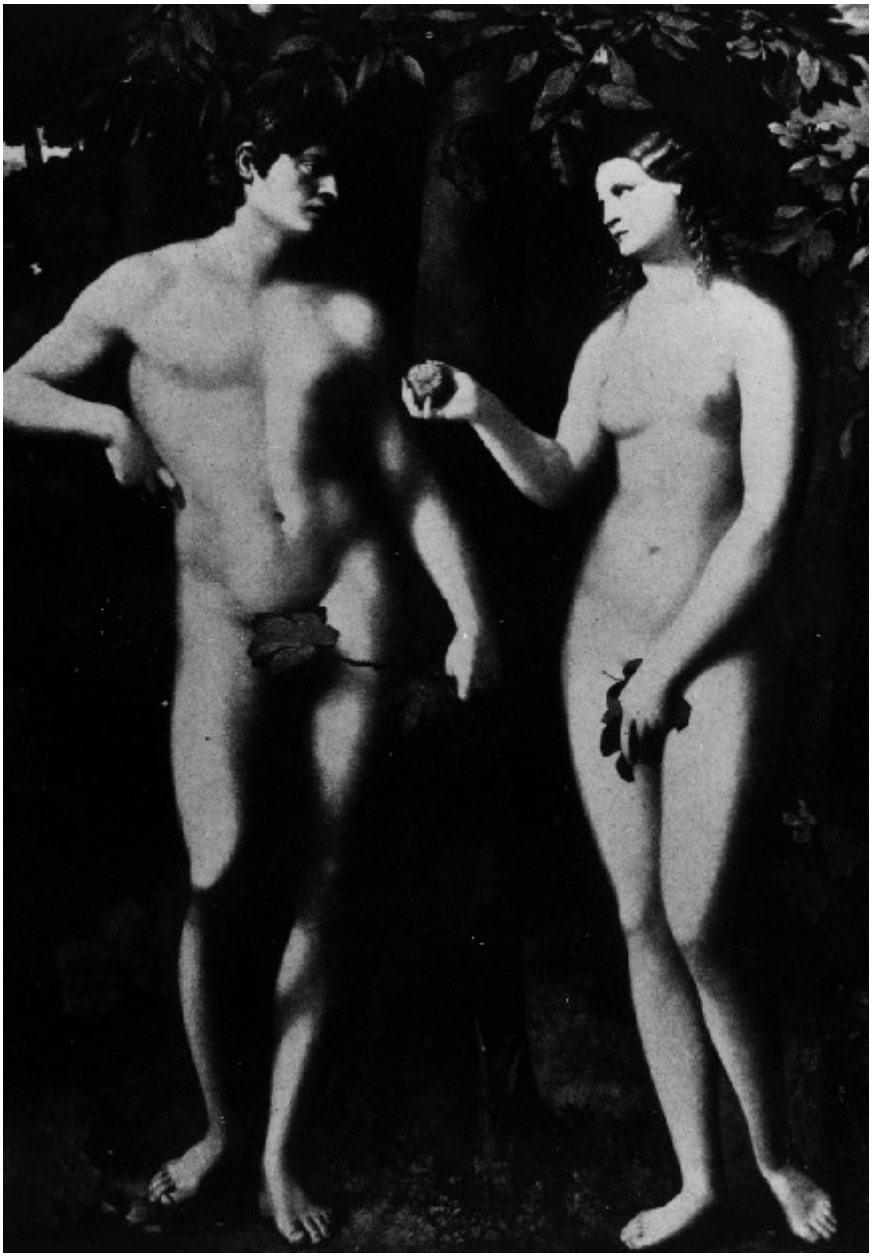

Fig. 48. Palma *el Viejo: Adán y Eva*.

Fig. 49. Tintoretto: *Adán y Eva*.

Fig. 50. Vermeer: *El pintor y su modelo*.

Fig. 51. Bouts: *San Lucas pintando a la Virgen*.

Fig. 52. Rubens: *Encuentro de Abraham con Melquisedec*.

Fig. 53. Rubens: *La última comunión de san Francisco*.

Fig. 54. Van Dyck: *La pesca milagrosa*.

Fig. 55. Velázquez: *Las lanzas*.

Fig. 56. Velázquez: *Las hilanderas*.

Fig. 57. Rafael: *La Escuela de Atenas*.

Fig. 58. Van Goyen: *Cabaña entre árboles*.

Fig. 59. Hobbema: *La alameda de Middelharnis*.

Fig. 60. Vermeer: *Vista de Delft*.

Fig. 61. Vermeer: *Lección de música*.

Fig. 62. Ruysdael: *El castillo de Bentheim*.

Fig. 63. Tiépolo: *La Cena*.

Fig. 64. Baroccio: *Santa Cena*.

Fig. 65. Pieter Brueghel *el Viejo: El banquete nupcial*.

Fig. 66. Massys: *Entierro de Cristo*.

Fig. 67. Van der Goes: *La adoración de los pastores*.

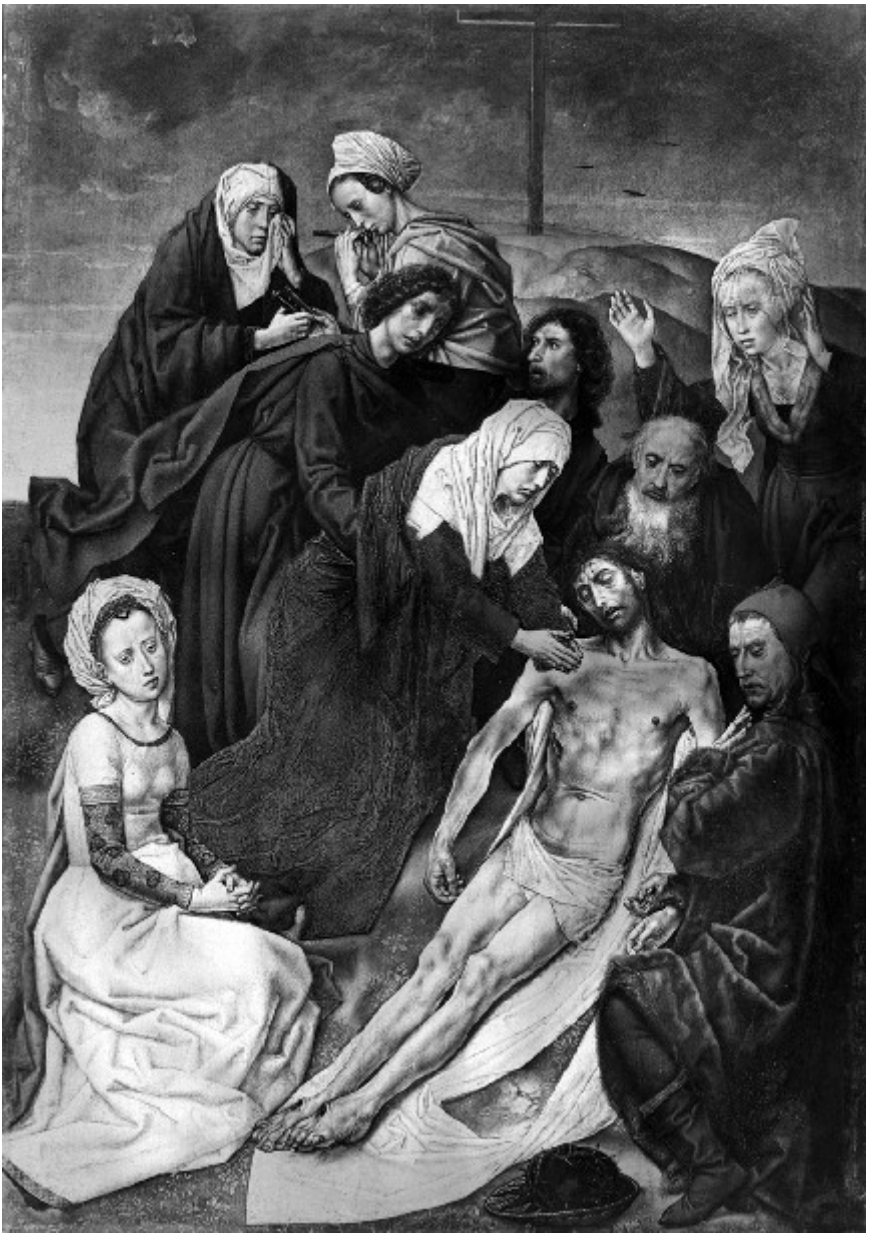

Fig. 68. Van der Goes: *Planto de Cristo*.

Fig. 69. Fra Bartolommeo: *Planto de Cristo*.

Fig. 70. Rubens: *Planto de Cristo*.

Fig. 71. Rubens: *La Conducción de la Cruz*.

Fig. 72. Rembrandt: *El samaritano compasivo*.

Fig. 73. Aertsen: *Cocina*.

Fig. 74. Durero: *Paisaje del cañón*.

Fig. 75. Tiziano: *Aldea montañosa*.

Fig. 76. Rembrandt: *Paisaje con cazadores*.

Fig. 77. Pieter Brueghel *el Viejo: Paisaje de invierno con cazadores*.

Fig. 78. Botticini: *Los tres arcángeles*.

Fig. 79. Caroto: *Los tres arcángeles*.

Fig. 80. Maestro de la Vida de María: *Nacimiento de la Virgen*.

Fig. 81. Maestro de la Muerte de María: *Muerte de la Virgen*.

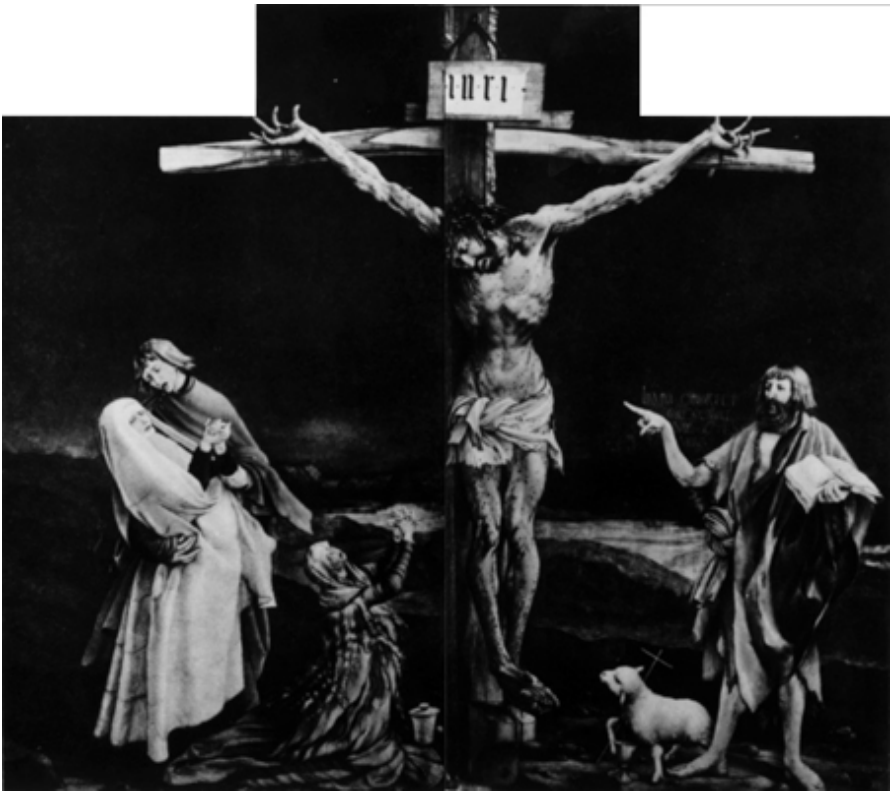

Fig. 82. Grünewald: *Calvario*.

Fig. 83. Bernini: *Sepulcro de Urbano VIII*.

Fig. 84. Bernini: *Sepulcro de Alejandro VII*.

Fig. 85. Donatello: *Monumento al general Gattamelata*.

Fig. 86. Verrocchio: *Monumento al general Colleoni*.

Fig. 87. Juan de Bolonia: *Estatua ecuestre del gran duque Cósimo I*.

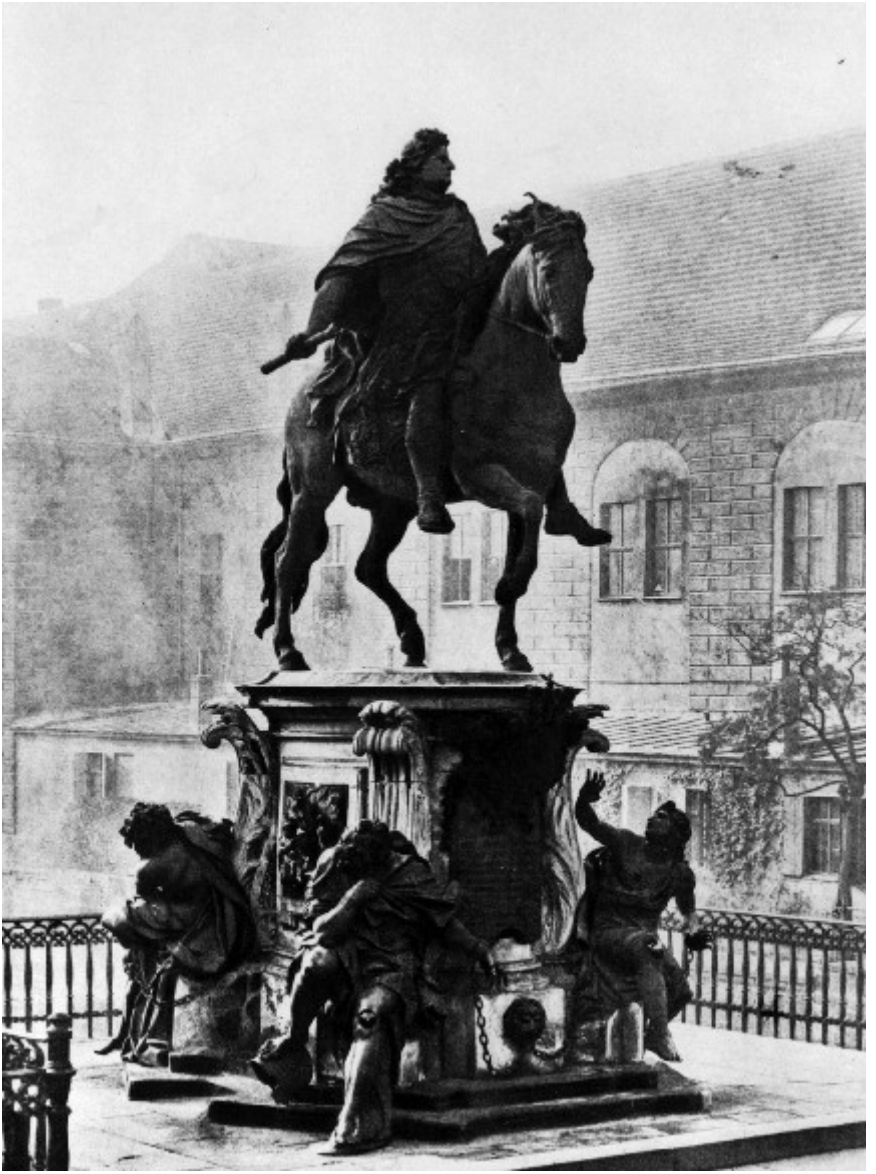

Fig. 88. Schlüter: *Monumento ecuestre al Gran Elector* y detalle en página siguiente.

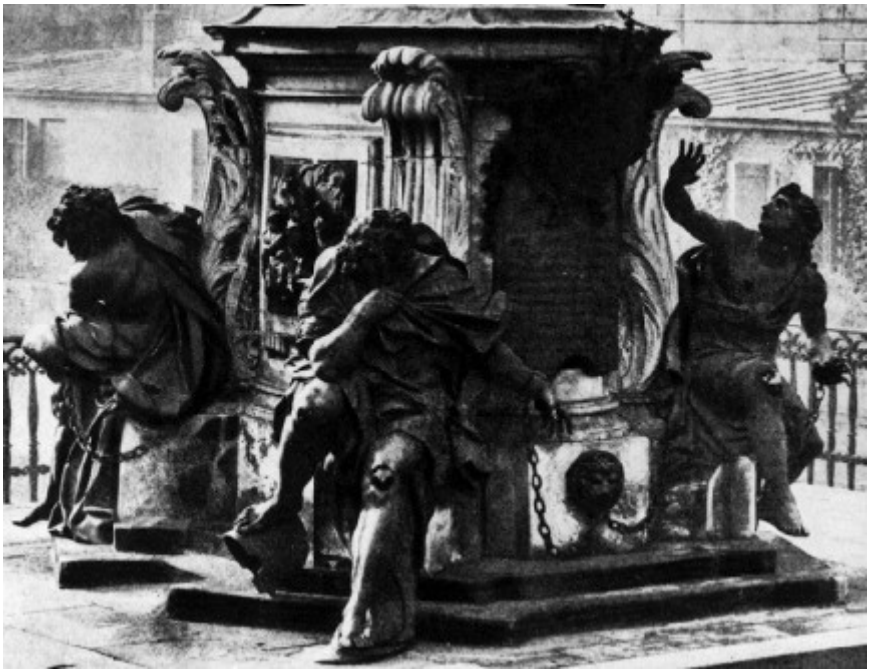

Fig. 89. Landini: *Fuente de las tortugas*.

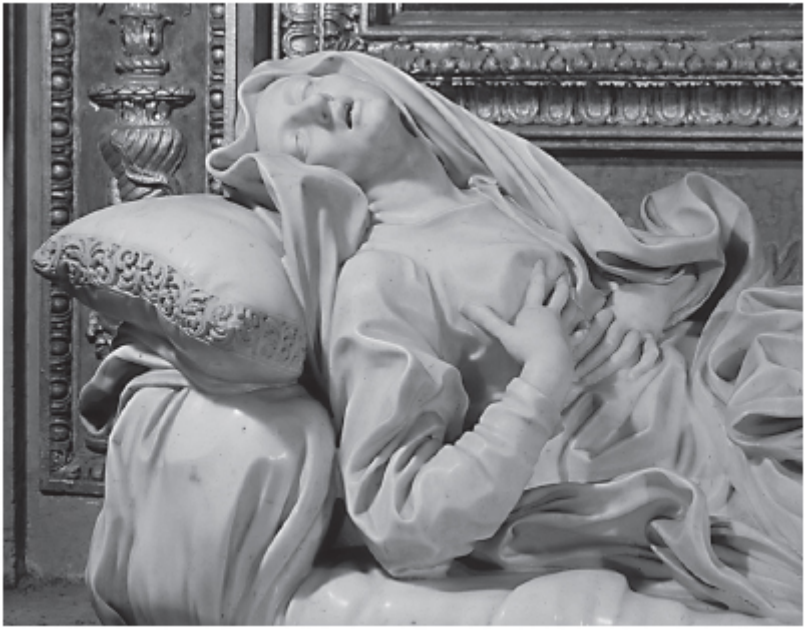

Fig. 90. Bernini: *La beata Ludovica Albertoni*.

Fig. 91. Alessandro Galilei y Nicola Salvi: *Fontana di Trevi*.

Fig. 92. *Palacio Barberini*, Roma.

Fig. 93. *Villa Borghese*, Roma.

Fig. 94. Bernini: *Scala regia*.

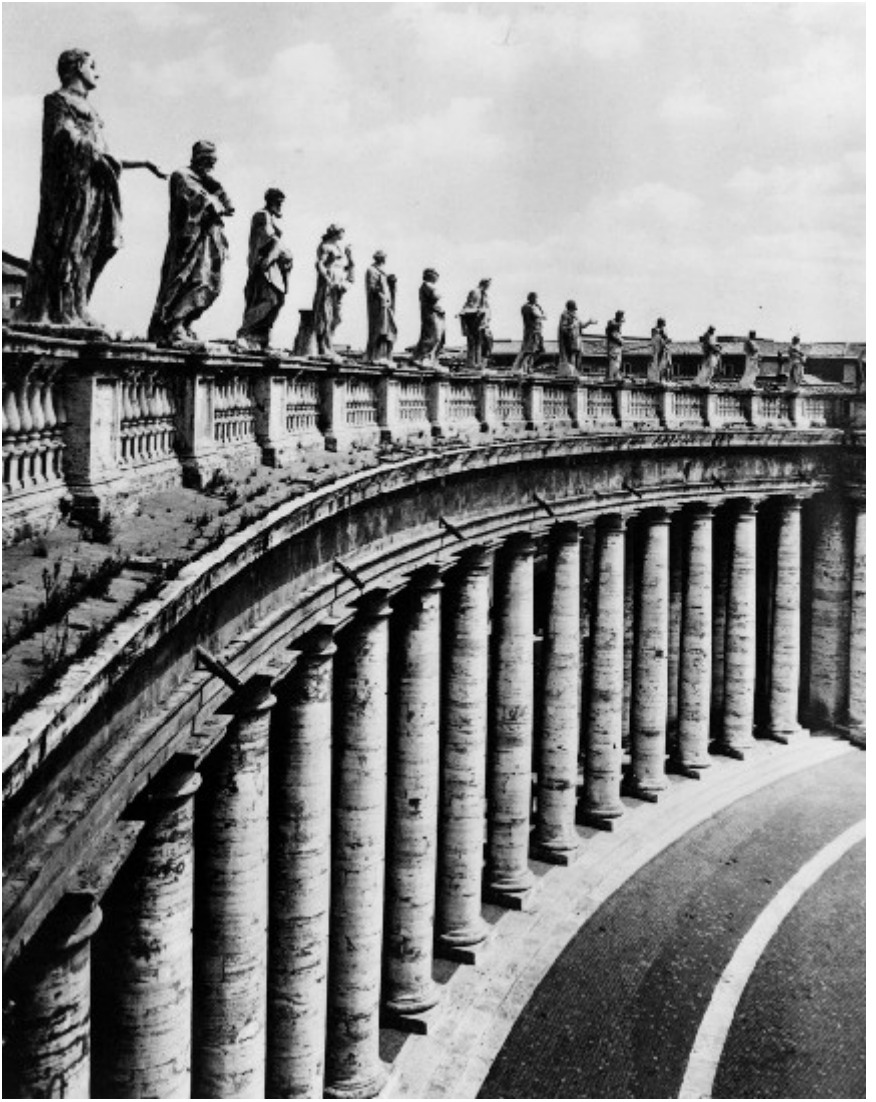

Fig. 95. Bernini: *Columnata de la plaza de San Pedro*.

Fig. 96. *Palacio de Nymphenburg*, Munich.

III

FORMA CERRADA Y FORMA ABIERTA
(Tectónica y atectónica)

PINTURA

1. *Observaciones generales*

Toda obra de arte es una estructura, un organismo. Lo que la distingue esencialmente es su carácter de forzosidad; es decir, que en ella ha de ser todo como es, sin que sea posible variar nada.

Si en este sentido *cualitativo*, pues, cabe decir de un paisaje de Ruysdael tanto como de una composición de Rafael, que son algo absolutamente cerrado, existe, sin embargo, la diferencia de que en uno y en otro fue obtenido desde bases distintas aquel carácter de forzosidad; en el siglo XV italiano se luchó por alcanzar la perfección más alta en un estilo tectónico; durante el siglo XVII holandés fue el libre estilo atectónico la única y posible forma de representación para Ruysdael.

Sería deseable que existiese una palabra especial para distinguir inequívocamente la composición cerrada en sentido cualitativo de lo que es simple base de un estilo representativo conformado tectónicamente, como lo tuvimos en el siglo XVI y solemos oponer al atectónico del siglo XVII. A pesar de su sentido equívoco, adoptamos para el título los conceptos de forma cerrada y forma abierta, porque con su generalidad califican mejor el fenómeno que los de tectónico y atectónico, y además son más

precisos que otros aproximadamente sinónimos, como, por ejemplo, riguroso y libre, regular e irregular y otros parecidos.

Por forma cerrada entendemos la representación que, con medios más o menos tectónicos, hace de la imagen un producto limitado en sí mismo, que en todas sus partes a sí mismo se refiere; y entendemos por estilo de forma abierta, al contrario, el que constantemente alude a lo externo a él mismo y tiende a la apariencia desprovista de límites, aunque, claro está, siempre lleve en sí una tácita limitación que hace posible precisamente el carácter de lo concluso en sentido estético.

Tal vez objete alguien que el estilo tectónico es siempre el estilo de la solemnidad, y que se recurre a él en todas las épocas tan pronto como la intención busque un efecto de entonación. A esto habría que decir que el efecto de lo solemne suele asociarse, ciertamente, a la legitimidad de modo preciso manifiesta; pero de lo que se trata aquí es de que durante el siglo XVII, aun cuando medien intenciones de igual carácter, ya no es posible recurrir a las formas del quinientos.

No es lícito de ningún modo querer representarse el concepto de la forma cerrada circunscribiéndolo al recuerdo de los productos más elevados que produjo la forma severa, como son *La Escuela de Atenas* o la *Madonna Sixtina*. No se olvide que tales composiciones representan, incluso dentro de su tiempo, un tipo tectónico especialmente severo, y que junto a ellas aparece siempre una forma algo más libre, sin médula geométrica, que puede ser igualmente «forma cerrada» en nuestro sentido: *La pesca milagrosa*, de Rafael, por ejemplo, o el *Nacimiento de la Virgen*, de Andrea del Sarto, en Florencia. Ha de concebirse el concepto en su sentido lato hasta el punto de que puedan incluirse en él también los cuadros septentrionales que ya en el siglo XVI tienden a lo libre y que, sin embargo, se apartan en su aspecto total del estilo del siglo siguiente. Cuando Durero, por ejemplo, en su *Melancolía I* (fig. 97), se aleja intencionadamente del efecto de forma ce-

rrada en aras de la emoción, es, a pesar de ello, mayor su parecido con los contemporáneos que con los productos del estilo de forma abierta.

Lo peculiar de los cuadros del siglo XVI es que a las verticales y horizontales no sólo se les adjudican las direcciones, sino un papel dominante. El siglo XVII impide que se manifiesten ostentosamente dichos contrastes elementales. Pierden, aun allí donde en realidad aparecen con pureza, su virtud tectónica.

En el siglo XVI las partes del cuadro se ordenan en torno a un eje central o, si no lo hay, ateniéndose a un perfecto equilibrio de las dos mitades del cuadro, lo cual, aunque no siempre se pueda definir fácilmente, se percibe muy bien por el contraste que ofrece frente a la ordenación libre del siglo XVII. Es un contraste como el que se designa en mecánica con los conceptos de equilibrio estable e inestable. Pero el arte representativo del barroco va decididamente contra la afirmación de un eje central. Desaparecen las simetrías puras, o se disimulan con toda clase de desplazamientos del equilibrio.

Al siglo XVI le parecía natural acomodarse al plano dado para llenar el cuadro. Sin que con ello se procure conseguir ningún efecto determinado, se ordena el contenido de tal modo dentro del marco, que parece existir éste para aquél y aquél para éste. Parece que las líneas del borde y los ángulos de las esquinas colaboran y tienen resonancia en la composición. En el siglo XVII el contenido es extraño al marco. Se hace todo lo posible por evitar que la composición haga el efecto de haber sido pensada para tal plano determinado. Aunque siga siendo efectiva, naturalmente, una oculta congruencia, ha de evidenciarse el conjunto más en el sentido de un recorte fortuito del mundo visible.

La diagonal como dirección cardinal del barroco es ya una subversión de la tectónica del cuadro en cuanto niega la escena en ángulo recto o, por lo menos, la disimula. Pero el propósito

de lo no cerrado, de lo contingente, lleva consigo la consecuencia de relegar también a segundo término los aspectos llamados «puros», a saber: la frontalidad y el perfil decisivos. El arte clásico los quiso en su fuerza elemental y los fue cultivando gustosamente como contrastes; el arte barroco procura que las cosas no se inmovilicen en tales aspectos elementales. Si alguna vez tropezamos con ellos, nos producen más el efecto de lo fortuito que de lo deliberado. Carecen ya de énfasis.

Pero, en última instancia, se tiende cabalmente a no permitir que el cuadro nos brinde un trozo del mundo con existencia propia, sino un espectáculo que pasa y en el que cabe al espectador la dicha de participar un instante. En el fondo no se trata de verticales y horizontales, de frente y perfil, de tectónico y atectónico, sino de si la figura, el conjunto del cuadro, han de aparecer como algo deliberadamente visible o no. La busca del instante transitorio es también un factor de la forma abierta en la manera de enfocar el cuadro del siglo XVII.

2. *Los motivos cardinales*

Tratemos de ir sentando en detalle estos conceptos guías.

1. El arte clásico es un arte de horizontales y verticales bien pronunciadas. Los elementos se harán visibles con toda claridad y precisión. Ya se trate de un retrato o de una figura, de una historia o de un paisaje, siempre predominará en el cuadro el contraste entre líneas a plomo y líneas tendidas. La forma arquetípica pura servirá de medida a toda desviación.

El barroco, por el contrario, tiende a no anular estos elementos, ciertamente, pero sí a encubrir su manifiesta oposición. Toda trasparencia excesivamente acusada del esquema tectónico será tenida por cosa inerte y contraria a la idea de realidad viva.

El siglo preclásico fue una época inconscientemente tectónica. Se percibe dondequiera la red del verticalismo y horizontalismo; pero la tendencia del tiempo fue más bien la de librarse de sus

mallas. Es curioso observar cuán poca apetencia tuvieron aquellos Primitivos de una franca intervención de direcciones. Aun cuando se presente pura la línea vertical, no se expresa con insistencia.

Ahora bien: si el siglo XVI acusa un fuerte sentimiento de la tectónica, no quiere decir esto que toda figura ha de haberse tragado una baqueta —sirviéndonos del dicho popular—; pero en la totalidad del cuadro domina la vertical, y la dirección contraria se expresa con la misma nitidez. La oposición de direcciones es perceptible y decisiva aun allí donde no se dé el caso extremo de un encuentro en ángulo recto. Es típico ver cómo en los cincocentistas se representa una agrupación de cabezas inclinadas según distintos ángulos sin perder su firmeza, y cómo luego va haciéndose cada vez más atectónicamente inconmensurable la relación.

De suerte que el arte clásico no usa, de ningún modo, como exclusivos, los puros aspectos de frente y perfil; pero ahí están y sirven de norma al sentimiento. Lo importante no es el tanto por ciento de retratos puramente frontales que produjo el siglo XVI, sino que la frontalidad pudo ser una cosa natural para Holbein y, en cambio, para Rubens nada natural.

Esta eliminación de la geometría modifica el fenómeno artístico en todos sentidos. Para el clásico Grünewald, la aureola de su *Cristo resucitado* era, naturalmente, un círculo; Rembrandt, ante un propósito igualmente solemne, no hubiera podido recurrir a esta forma sin dar la impresión de arcaizante. La belleza viva ya no se ciñe a la forma definida, sino a la indefinida.

En la historia de la armonía cromática puede observarse el mismo hecho. Los contrastes puros de color sobrevienen en el mismo instante en que aparecen los contrastes puros de dirección. El siglo XV no los conoce todavía. Sólo poco a poco, paralelamente al proceso de afirmación del esquema lineal tectónico,

aparecen los colores, que se intensifican recíprocamente como complementos, dando al cuadro una firme base colorística. Más tarde, con la evolución interna del barroco, se quiebra aquí también la eficacia de los contrastes directos. Los puros contrastes de color pueden aparecer todavía, pero el cuadro no está construido a base de ellos.

2. La simetría no fue tampoco la forma general de composición en el siglo XVI, pero se presenta con frecuencia, y, aún donde no resulta palpable, hallaremos siempre un evidente equilibrio entre las dos mitades del cuadro; el siglo XVII cambió esta situación estable del equilibrio en inestable: las dos mitades del cuadro se desemejan, y la simetría pura resultará natural para el barroco ya sólo en la acotada esfera de la forma arquitectónica, mientras que la pintura la rebasa por completo.

Siempre que se habla de simetría se piensa en el efecto de solemnidad: todo propósito de apariencia monumental ha de solicitarla, mientras que el ánimo profano no se sentirá atraído por ella. En este sentido se la debe haber interpretado siempre como motivo de expresión, pero se dan diferencias según las épocas. El siglo XVI pudo someter también a simetría la escena libremente movida, sin peligro de que pareciese muerta; el siglo XVII reserva la forma para los momentos verdaderamente representativos. Pero lo más importante es que aun así continúa siendo atectónica la imagen; libre de los fundamentos comunes con la arquitectura, la pintura no se incorpora la simetría: se reduce a darla como algo visto y a presentarla con este o aquel sesgo. Pueden aparecer exhibidas disposiciones de simetría, pero el cuadro mismo está constituido prescindiendo de ella.

En el altar de San Ildefonso, de Rubens (Viena), es cierto que se agrupan dos a dos las santas mujeres junto a la Virgen; pero toda la escena está vista en escorzo, y así resulta desigual para los ojos lo que es igual por la forma.

No quiso Rembrandt omitir la simetría en su *Cena de Emaús* (fig. 98) (Louvre), situando a Cristo exactamente en medio del gran nicho de la pared; pero el eje del nicho no coincide con el del cuadro: es más ancho hacia la derecha que hacia la izquierda.

Donde se nota bien la fuerte resistencia de la sensibilidad contra lo puramente simétrico es en los parches que se complació en aplicar el barroco a cuadros en ese estilo equilibrado, para hacerlos más animados. Hay no pocos ejemplos en los museos[1]. Aduciremos aquí el caso, más curioso aún, de una copia barroca, en relieve, de *La disputa* (fig. 99), de Rafael, donde el copista acortó sencillamente una de las dos mitades del cuadro, a pesar de que la composición clásica parece vivir de la absoluta igualdad de las partes.

Tampoco en esto pudo recoger el quinientos, como cabal herencia, el esquema de sus antecesores. La legitimidad estricta no es una característica del arte primitivo, sino que aparece, por vez primera, como característica del arte clásico. En el cuatrocientos se emplea sólo laxamente, y si se presenta con entera limpieza produce un efecto de laxitud. Hay simetrías y simetrías.

Donde primero llega a ser verdaderamente animada la simetría es en *La Cena*, de Leonardo, con el aislamiento de la figura central y el contraste de los grupos laterales. Los antecesores en este mismo tema, o no hacían a Cristo centro de la composición, o no lo destacaban eficazmente como figura central. Y lo mismo ocurre en el Norte. En *La última Cena* (fig. 100), de Dirk Bouts (Lovaina), Cristo aparece en el centro, y el centro de la mesa es el centro del cuadro, pero falta a la estructura la fuerza tectónica.

En otros casos no se aspira en absoluto a la simetría pura. *La Primavera*, de Botticelli, es simétrica en apariencia solamente, pues no está en el medio la figura central, y lo mismo ocurre en la *Adoración de los Reyes*, de Van der Weyden (Munich). Son for-

mas intermedias que, como las decididas asimetrías de más tarde, ayudan al efecto de movimiento vital.

Incluso en aquellas composiciones sin centro bien determinado, la relación de equilibrio es en el siglo XVI mucho más sensible que antes. Nada parece que ha de ser tan fácil ni tan natural para la sensibilidad primitiva como el ofrecer el emparejamiento de dos figuras de igual importancia, y, sin embargo, un cuadro como *El banquero y su esposa* (fig. 101), de Massys (Louvre), no tiene paralelo en el arte arcaico. *La Virgen con san Bernardo*, del Maestro de la Vida de María (Colonia), puede hacernos ver la diferencia: para el gusto clásico habrá siempre aquí un resto de desequilibrio.

Pero luego el barroco acentúa conscientemente un solo aspecto y origina con ello —ya que lo realmente desequilibrado está excluido del arte— la situación del equilibrio inestable. Hay que comparar los retratos dobles de Van Dyck con otros semejantes de Holbein o de Rafael. En Van Dyck es siempre realzada una de las figuras a costa de la otra, a veces con medios casi imperceptibles. Y esto, incluso en aquellos casos en que no se trata de dos retratos en busto, sino, por ejemplo, de dos santos, como los de dos Juanes de Van Dyck (Berlín), que objetivamente no deben ser valorados de distinto modo.

En el siglo XVI toda dirección es contrarrestada, y toda luz, todo color, son compensados. El barroco se complace en dejar que predomine una de las direcciones. La luz y el color están repartidos de modo que no resulte un estado de plenitud, sino un estado de tensión.

Lo clásico tolera también el movimiento escorzado en el cuadro; pero cuando Rafael, en el *Heliodoro*, parte sesgadamente hacia el fondo desde un lado, vuelve otra vez sesgado del fondo hacia el otro lado. El arte posterior utiliza como motivo el movimiento unilateral. Y por esto se corren los acentos lumínicos en

el sentido del equilibrio anulado. Un cuadro clásico se reconoce de lejos por la manera uniforme de tener repartida la luz sobre la superficie; en un retrato, por ejemplo, la de la cabeza se equilibra con la iluminación de las manos. El barroco calcula de otro modo. Sin despertar la impresión de desconcierto, puede volcar toda la luz de un solo lado, por amor a la tensión vital únicamente. Una distribución colmada le hará el efecto de cosa muerta. La tranquila visión del río con la vista de Dordrecht, de Van Goyen (Amsterdam), donde la claridad mayor está concentrada en un borde del cuadro, evidencia un género de iluminación que no hubiese sido accesible al siglo XVI ni aun allí donde hubo de buscar la conmoción sentimental como expresión.

Como ejemplos de desplazamiento del sistema de equilibrio en el colorido citaremos casos como los de *Andrómeda*, de Rubens (Berlín), donde una luminosa masa carmín —el manto caído— ocupa el ángulo derecho de abajo como fuerte acento asimétrico; o la *Susana en el baño*, de Rembrandt (Berlín), con el traje cereza, de tanto efecto, completamente al borde derecho: aquí salta a los ojos la disposición excéntrica. Pero también se podrá observar en ejemplos de disposiciones menos llamativas que el barroco se aparta en absoluto de la impresión colmada del arte clásico.

3. En el estilo tectónico el contenido se ajusta al espacio dado; en el atectónico, la relación entre el espacio y el contenido será en apariencia contingente.

Trátese de un espacio cuadrilongo o redondeado, en la época clásica se practica la máxima de convertir en ley de la voluntad propia las condiciones que se dan, esto es, hacer que aparezca el conjunto como si tal contenido estuviese allí para tal marco, o viceversa; con líneas paralelas se prepara el remate de la imagen y se afirman al margen las figuras. Pueden acompañar arbolitos o formas arquitectónicas al busto retratado; en todo caso resultará el retrato ahora más firmemente anclado en el fondo del espacio

dado que antes, cuando tales relaciones eran sentidas apáticamente. Es de notar que en los Calvarios, o Cristos crucificados, se obtiene de la cruz la misma ventaja para la estabilidad de la figura dentro del marco. Todo paisaje tendrá la tendencia de afirmarse con algunos árboles en los bordes. En comparación con los Primitivos, es una impresión muy nueva el ver que en los dilatados paisajes de Patinir las horizontales y verticales se acusan como algo afín a la tectónica del marco.

Frente a esto, los paisajes de Ruysdael, a pesar de su severa construcción, se distinguen esencialmente por el propósito de extrañar del marco al cuadro para que no parezca que éste le impone su ley. El cuadro se librará de la dependencia tectónica o, a lo menos, quiere que no siga influyendo sino secretamente. Los árboles continúan creciendo hasta el cielo, pero se evita que rimen con las perpendiculares del marco. ¡Cómo ha perdido el contacto con las líneas del marco la *Alameda de Middelharnis*, de Hobbema!

Si el viejo arte se sirve tan a menudo de fondos arquitectónicos, expresa con ello que posee en ese mundo de la forma un material afín al plano tectónico. El barroco no renunció a las arquitecturas ciertamente, pero se complace en romper su severidad con colgaduras y otros expedientes: la columna no debe entrar, como vertical, en relación con las verticales del marco.

Y lo mismo ocurre con la figura humana. También se disimulará en lo posible su contenido tectónico. Cuadros de transición, desenvueltamente secesionistas, como las *Tres Gracias*, de Tintoretto, en el palacio de los Dux, que se vuelcan turbulentas en el cuadrángulo, han de juzgarse desde este punto de vista.

El problema del reconocimiento o negación del marco lleva consigo esto: ¿en qué amplitud aparece expresado el tema dentro del marco o es cortado por él? El barroco no se puede apartar tampoco de la natural exigencia de visibilidad absoluta, pero

evita que coincidan abiertamente el corte del cuadro y su asunto. Hay que distinguir: tampoco el arte clásico pudo evitar siempre que los bordes del cuadro cortasen el tema representado; pero, a pesar de ello, la imagen ejerce su impresión total, y es porque se da al espectador todo lo esencial y el corte recae únicamente sobre cosas que carecen de importancia. Los pintores que vienen luego buscan la apariencia de un corte violento, pero, en realidad, no sacrifican nada esencial en ningún lado (lo que siempre hubiera resultado desagradable).

En el *San Jerónimo* grabado por Durero el espacio queda sin delimitar por la derecha, observándose sólo un par de recortes bien ligeros, y el conjunto resulta, sin embargo, completamente cerrado: a la izquierda tenemos una pilastra lateral que encuadra; también encuadra la armadura del techo por arriba, y el escalón del primer término, por abajo, corre paralelo al borde del cuadro; las dos bestias se adaptan precisamente con su presencia total a la anchura de la escena, y arriba, en la esquina de la derecha, pende una calabaza que cierra y llena y se ve íntegramente. Compárese con esto *Mujer leyendo*, de Pieter Janssens (fig. 102), de la Pinacoteca de Munich: el aspecto (con orientación inversa) es muy parecido; uno de los lados queda abierto también. Pero todo se ha vuelto atectónico. Falta la armadura de la techumbre, que coincide allí con el borde de la escena y del cuadro: el techo resulta cortado en parte. Falta la pilastra lateral, el ángulo no se ve del todo, y al otro lado se halla una silla con un paño encima, recortado bruscamente. Donde pendía la calabaza avanza el cuadro con media ventana hacia la esquina; y —dicho de paso— en vez de las dos tranquilas paralelas de las bestias, se ven aquí en primer término dos pantuflas colocadas asimétricamente. Pero a pesar de todos los cortes e incongruencias, no hace el cuadro el efecto de ilimitado. Lo que parece acotado sólo fortuitamente, está bien cerrado en sí mismo.

4. Si en *La Cena*, de Leonardo, está Cristo sentado entre los grupos simétricos laterales, como figura central acusada, es por una disposición tectónica, de la que ya se habló. Pero, en cambio, es cosa distinta y nueva que se ponga a la figura de Cristo en consonancia con las formas arquitectónicas que le acompañan: no sólo aparece sentado en el centro de la escena, sino que, además, coincide tan precisamente su figura con las luces de las puertas centrales, que con ello se consigue una intensificación del efecto, circundando su imagen una especie de nimbo glorioso. Semejante apoyo del contorno para las figuras lo desea también el barroco, naturalmente; no le es grato, en cambio, lo ostensible y deliberado de esta coincidencia de las formas.

El tema de Leonardo no es único. Lo repite Rafael en una ocasión importante: en *La Escuela de Atenas*. Sin embargo, no significa para el alto renacimiento una fórmula imprescindible. No sólo se permitieron en esta época más francos desplazamientos, sino que constituyen lo corriente. Pero lo importante para nosotros es que dicha disposición fue posible entonces, mientras que más tarde fue completamente imposible. La prueba la ofrece Rubens, el representante más típico del barroco italianizante en el Norte. Se desplaza hacia un lado, y tal desviación del eje no se considera ya como un apartamiento de la forma severa, como en el siglo XVI, sino como lo natural simplemente. Lo otro hubiera resultado insoportable y afectado. (Véase *Abraham y Melquisedec*, fig. 52).

Andando el tiempo encontramos en Rembrandt el intento repetido de apropiarse las ventajas del clasicismo italiano por lo que respecta a la monumentalidad. Sólo que cuando su Cristo en la *Cena de Emaús* se coloca centrado con relación al nicho, la consonancia pura entre el nicho y figura desaparece: la figura se hunde en el espacio desmesurado. Y si en otro caso —en su gran *Ecce-Homo en escorzo* (grabado)—, siguiendo claramente pautas italianas, erige una arquitectura simétrica, cuyo poderoso aliento

dinámico sostiene el movimiento de las pequeñas figuras de la composición, resulta interesante el que, con todo, sepa dejar caer sobre este conjunto tectónico la apariencia de lo fortuito.

5. El concepto delimitador del estilo tectónico habrá que buscarlo en una regularidad que sólo en parte puede formularse geométricamente, pero que se manifiesta muy claramente como efecto de lo ajustado a ley en el trazo de la línea, en la colocación de la luz, en la gradación de la perspectiva, etc. El estilo atectónico no cae en lo irregular; pero la ordenación fundamental es tan libre, que puede hablarse en general de un contraste entre libertad y ley.

Por lo que atañe al trazo de la línea, hemos descrito ya el contraste entre un dibujo de Durero y otro de Rembrandt, pero la regularidad del diseño en aquél y el ritmo de la línea, difícil de determinar, en éste, no pueden derivarse por modo inmediato de los conceptos lineal y pictórico: hay que considerar el fenómeno también desde el punto de vista de los estilos tectónico y atectónico. Y si la masa pictórica del follaje opera en el cuadro con manchas en vez de con formas limitadas, se situará el hecho en esta conexión; pero la mancha por sí no lo es todo aún: en la distribución de las manchas domina un ritmo muy distinto y más libre que en todos los modelos lineales del dibujo empleado por los clásicos para interpretar el árbol, en los cuales es imposible evitar la impresión de la regularidad coercitiva.

Cuando Mabuse, en su *Dánae* (fig. 103) de 1527 (Munich), pinta la lluvia de oro, es ésta una lluvia tectónica estilizada, en la cual no sólo son tracitos precisos cada una de las gotas, sino que hay en el conjunto una ordenación uniforme. Sin que se den configuraciones geométricas, la apariencia es esencialmente otra que en cualquier lluvia barroca. Véase, por ejemplo, en el cuadro de Rubens (fig. 104), *Diana y las ninfas sorprendidas por los sátiros* (Berlín), el agua que rebosa de la taza de la fuente.

Por esto, las luces en una cabeza de Velázquez, por ejemplo, no adoptan sólo las formas sin linde, propias del estilo pictórico, sino que danzan entre sí una danza de carácter mucho más desvinculado que el de cualquier distribución lumínica de la época clásica. Seguirá vigente un orden en el cuadro, porque de otro modo no habrá ritmo alguno, pero será un orden de distinta clase.

Y esta consideración se puede hacer extensiva a todos los factores del cuadro. La espacialidad en el arte clásico, según sabemos, es graduada, pero graduada regularmente. Dice Leonardo[2]: «Aunque las cosas que se presentan a los ojos en su gradual sucesión están unas con otras en ininterrumpido contacto, fijaré, sin embargo, mi regla de las interdistancias de veinte en veinte varas, del mismo modo que el músico coloca entre tono y tono, a pesar de que en realidad todos ellos penden unos de otros, ligeras gradaciones (los intervalos)». Las medidas exactas que da Leonardo no son obligatorias; también en la distribución planimétrica de los cuadros norteños del siglo XVI impera una perceptible ley de gradación. Inversamente, un motivo como el de un primer término desmesurado sólo fue posible cuando ya no se buscó la belleza en la igualdad de medida, sino que se estuvo en disposición de gozar el encanto del ritmo abrupto. Se sigue manteniendo, como es natural, un orden en las cosas, es decir, sigue rigiendo una ley, pero no es la proporcionalidad inmediata y obvia, y por esto la ley hace el efecto de ordenación libre.

El estilo de la forma cerrada es un estilo de arquitecto. Construye como construye la naturaleza, y busca en ésta lo que le es afín. La tendencia a las formas primitivas, de la vertical y horizontal, se une a la necesidad de límite, orden y ley. Nunca se llegó a sentir la simetría del cuerpo humano con más fuerza; nunca fue tan acusada la sensibilidad para el contraste de las direcciones verticales y horizontales y para la proporcionalidad hermética como entonces. Por todas partes no afana el estilo tras los ele-

mentos sólidos y permanentes de la forma. La naturaleza es un cosmos y la belleza es la ley revelada[3].

Para el estilo atectónico pasa a segundo término el interés por lo construido y cerrado en sí. El cuadro deja de ser una arquitectura. Los factores arquitectónicos son secundarios en la figura. Lo significativo en la forma no es el aparato, sino el aliento, que pone lo inerte en fluidez y movimiento. Allá rigen los valores del ser; aquí, los valores de la metamorfosis. Allá radica la belleza en lo limitado; aquí en lo ilimitado.

Llegamos nuevamente a rozar conceptos que tras las categorías artísticas dejan traslucir una diferente concepción del mundo.

3. *Consideración por materias*

Para quien venga del siglo XV resultará un espectáculo nuevo el ver cómo la apariencia se hace consistente en los cuadros de los maestros clásicos. Todo contribuye al mismo fin: la elaboración de decisivos contrastes formales, la colocación de la cabeza en la vertical, la aportación de formas tectónicas auxiliares, arbolillos simétricos y cosas por el estilo. Si tomamos por ejemplo el *Carandolet*, de Bernaerdt van Orley (fig. 105), nos convenceremos fácilmente de lo condicionada que está la concepción por el ideal de firme estructura tectónica; se acusa el paralelismo de la boca, los ojos, el mentón, y se le hace resaltar con las claras direcciones opuestas de las verticales. Las horizontales se subrayan con el borde de la gorra y se repiten en el motivo del brazo en reposo y del zócalo de la pared; las formas salientes encuentran apoyo en el relieve de las líneas de la tabla. En todo se nota la afinidad entre la figura y la base tectónica. El conjunto se adapta de tal modo al plano, que aparece como depositado en él e inconmutable. Esta impresión persiste aun cuando la cabeza no esté tomada en el sentido de latitud, la postura erecta es norma, y como consecuencia se comprende también que la pura frontalidad

no fue cosa rebuscada, sino sentida como forma natural. El autorretrato de Durero, en Munich, es, como pura imagen frontal, no sólo un testimonio en propio nombre, sino en nombre del nuevo arte tectónico. Holbein, Aldegrever, Bruyn…, todos le siguieron.

Al tipo firme y apretado del siglo XVI, oponemos el tipo barroco, el llamado *Doctor Thulden*, de Rubens (fig. 106). Lo que primero resalta como efecto de contraste es la falta de porte. Ahora bien, procuremos no juzgar los dos retratos, en su expresión, con la misma medida, como si hubieran caracterizado a su modelo con los mismos medios. Se ha desviado toda la base constructiva del retrato. El sistema de horizontales y verticales no queda suprimido, pero sí oculto, a sabiendas. No se pretende hacer que obren en su severidad las relaciones geométricas, sino que se pasa hábilmente sobre ellas. Al dibujar la cabeza se atenúa el elemento tectónico simétrico. El plano de la figura sigue siendo rectangular, pero la figura no tiene en cuenta el sistema central (o de eje), y en el plano último tampoco se ha hecho casi nada por relacionar la forma con el marco. Al contrario, se quiere dar la impresión de que no tienen nada que ver el contenido y el marco. El movimiento va en sentido diagonal.

Es lógico que se evite la frontalidad, pero no es posible huir de la verticalidad. También en el barroco existen figuras «erguidas». Pero es curioso: la verticalidad ha perdido su significación tectónica. Por muy genuinamente que se manifieste, ya no formará parte del sistema total. Compárese la media figura de *La Bella*, de Tiziano (fig. 107), en el palacio Pitti, con la *Luigia Tassis*, de Van Dyck, en Liechtenstein: allí vive la figura dentro de un conjunto tectónico, del cual recibe y al cual presta vigor; aquí la figura es extraña a toda base tectónica. Allá está como inmovilizada la figura; aquí es dinámica. Del mismo modo, la historia de la figura varonil en pie, desde el siglo XVI acá, es la historia del progresivo relajamiento de las relaciones entre el marco y

el contenido. En Terborch, cuando hace aparecer sus figuras sueltas y en pie en el espacio vacío, parece haberse evaporado por completo la relación entre el eje de las figuras y el eje del cuadro.

La *María Magdalena* sentada, de Scorel (fig. 108), nos llevará fuera del tema del retrato en este asunto; no era de rigor ninguna postura determinada; pero, dada la época, era natural que predominase en el cuadro lo recto y erguido. En efecto, al verticalismo de la figura responde el verticalismo del árbol y de las peñas. Ya en sí el motivo sedente evidencia la dirección opuesta de lo yacente, a la que responde el paisaje y las ramas del árbol. Con estas intersecciones en ángulo recto no sólo se afirma la apariencia del cuadro, sino que alcanza éste, además, en grado extraordinario, el carácter de lo cerrado en sí. La repetición de tales relaciones contribuye mucho a la impresión de que los planos y el contenido están en correspondencia mutua. Si se compara este Scorel con un Rubens —este pintor ha tratado repetidas veces el motivo de la *Magdalena sentada*—, se notarán las mismas diferencias que observamos al hablar del retrato del doctor Thulden. Pero si de los Países Bajos pasamos a Italia, muestra incluso un Guido Reni (fig. 109), que es de los pintores más refrendados, el mismo relajamiento del empaque en aras de lo atectónico. Por lo pronto se niega fundamentalmente la forma rectangular de la tabla como principio efectivo y determinador de la forma. La dirección principal sigue la diagonal, y aunque la distribución de masas no se haya apartado mucho todavía del equilibrio renacentista, basta el recuerdo de Tiziano para darse cuenta del carácter barroco de esta *Magdalena*. Lo laxo de la penitente no es aquí lo decisivo. Ciertamente, la contextura espiritual del motivo se aparta del modo de sentir del siglo XVI; pero, tanto lo vigoroso como lo suave, se hubiera desarrollado aquí sobre base atectónica.

Ninguna nación llegó a presentar el estilo tectónico en el desnudo de modo tan convincente como Italia. Aquí diríase que el estilo surgió de la contemplación del cuerpo y que la actitud

digna ante el tallo soberbio del cuerpo humano es concebirlo *sub specie architecturae*. Y se aferrará uno a esta creencia hasta que vea lo que un artista como Rubens o como Rembrandt ha conseguido hacer del mismo objeto, partiendo de otra forma de visión, y que también en cuya nueva interpretación parece que se presenta la naturaleza con absoluta propiedad.

Nos serviremos del ejemplo, modesto pero claro, de Franciabigio (fig. 111): comparada con las figuras cuatrocentistas, con la *Venus* de Lorenzo di Credi, por ejemplo (véase fig. 2), no parece sino que en este cuadro descubre el arte la verticalidad por vez primera. En ambos casos tenemos delante una figura en pie, perfectamente erguida, pero la vertical ha adquirido en el siglo XVI una importancia nueva. Así como simetría y simetría no tienen siempre el mismo significado, tampoco tiene siempre el mismo valor el concepto de lo recto. Existe una interpretación laxa y otra rigurosa. Aparte de todas las diferencias de calidad en el terreno imitativo, tiene Franciabigio ese carácter marcadamente tectónico que condiciona tanto la colocación dentro del plano como la representación de la estructura en el cuerpo mismo. La figura está sometida a un patrón en que, como en la cabeza por sí sola, las partes formales se influyen mutuamente por contrastes elementales, y en el conjunto del cuadro imperan fuerzas tectónicas. El eje del cuadro y el eje de la figura se robustecen recíprocamente. Y si uno de los brazos se levanta y la mujer se contempla en el esmalte de la concha, surge —idealmente— una horizontal pura, que sostiene poderosamente, por contraste, el efecto de las verticales. Con una concepción semejante de la figura resultará siempre natural todo acompañamiento arquitectónico (nicho y escalones). Partiendo del mismo impulso, aunque no con ejecución tan severa, pintaron sus *Venus* y sus *Lucrecias*, en el Norte, Durero, Cranach y Orley, cuya significación en la evolución histórica ha de ser juzgada principalmente por la tectónica de la factura.

Cuando Rubens vuelve sobre el tema, años después, sorprende la rapidez y la naturalidad con que pierden los cuadros el carácter tectónico. La gran *Andrómeda* (fig. 112), de los brazos atados en alto, no esquiva la vertical, y, sin embargo, no produce ya efecto tectónico. El recorte rectangular del lienzo no evidencia ya afinidad alguna en sus líneas con la figura. Ya no cuentan como valores constitutivos los intervalos entre figura y marco. El cuerpo, aunque se ofrezca de frente, no recibe su frontalidad de la superficie del cuadro. Los puros contrastes de dirección se suprimen, y lo tectónico se expresa en el cuerpo solamente de un modo disimulado y como desde la profundidad. Son otros ahora los elementos acentuados.

El cuadro ceremonioso, de representación, especialmente el cuadro eclesiástico, de santos, parece predestinado a ostentar cierto empaque tectónico. Pero si bien la simetría se siguió usando en el siglo XVII, no es ya obligada esa manera de componer. La ordenación de las figuras puede ser simétrica en idea, pero el aspecto del cuadro no lo es. Si un grupo simétrico —según predilección del barroco— se presenta en escorzo, ya no se obtiene ninguna simetría en el cuadro. Pero si se renuncia al escorzo, este estilo tiene medios suficientes a su disposición para reportar al espectador el conocimiento de que el espíritu de la composición no es tectónico, aunque se permita la simetría hasta cierto punto. La obra de Rubens (fig. 113) cuenta con palpables ejemplos de semejantes composiciones simétrico-asimétricas. Pero bastan muy pequeñas desviaciones y desequilibrios para impedir que se presente el efecto de ordenación tectónica.

Cuando pintó Rafael *La Escuela de Atenas* y el *Parnaso* pudo apoyarse en la convicción general de que para tales asambleas de carácter ideal era el más apropiado el patrón del centro bien acusado. Poussin (fig. 110), en su *Parnaso* (Madrid), le siguió, pero a pesar de toda su admiración por Rafael, concedió a su época, co-

mo hombre que era del siglo XVII, lo que ella le exigía: con medios imperceptibles se transformó en atectónica la simetría.

Análoga evolución atravesó el arte holandés con sus cuadros de arcabuceros, abundantes en figuras. La *Ronda de noche*, de Rembrandt, tiene sus ascendientes cincocentistas en cuadros puramente tectónico-simétricos. No se puede decir, naturalmente, que el cuadro de Rembrandt sea la disolución del viejo esquema simétrico: no es ésta la línea de donde parte. Pero es un hecho que, para retratar a una colectividad, la composición simétrica (con figura central y equivalente distribución de cabezas a ambos lados) pareció en su día la forma más adecuada de composición, mientras que el siglo XVII, aun en los casos de mayor empaque y gravedad, no pudo seguir considerándola como algo vivo.

El barroco renunció, pues, a dicho patrón, incluso en los cuadros de historia. Para el mismo arte clásico no había sido nunca la disposición central la forma exclusiva o general en que podían componerse los acontecimientos —se puede componer tectónicamente sin acusar el eje central—, pero aparece con frecuencia y parece en todo caso ser el vehículo de la monumentalidad. Ahora bien: al ofrecer Rubens su *Asunción* (fig. 127), sin duda que su propósito no tendía menos a lo ceremonioso que el de Tiziano al pintar su *Assunta*; pero lo que al siglo XVI era natural, la elevación de la figura principal en el eje central del cuadro es para Rubens insoportable. Se aparta de la vertical clásica e infunde al movimiento un impulso sesgado. Con la misma idea transformó en atectónico el eje tectónico que encontró en el *Juicio Final*, de Miguel Ángel, y así en otros casos.

Repitámoslo: la composición céntrica es sólo una intensificación singular de lo tectónico. Se puede, pues, preferir esta versión para una *Adoración de los Reyes Magos* —Leonardo lo hizo así —, y existen célebres cuadros que siguen este tipo en el Norte y en el Sur (véase el *Cesare da Sesto*, en Nápoles, y el *Maestro de la Muerte de María*, en Dresde); pero también se puede componer

acéntricamente sin tener que caer por esto en lo atectónico. En el Norte es ésta la forma preferida (véase *La adoración de los Reyes* —fig. 114—, de Hans von Kulmbach, en el Museo de Berlín), pero también le es familiar al arte italiano del quinientos. Los tapices de Rafael cuentan por igual con ambas posibilidades. Lo que aquí produce un efecto de relativa libertad, produce un efecto de completa cohesión al compararlo con la laxitud barroca.

Puede verse admirablemente cómo también triunfa el espíritu de la tectónica en las escenas idílico-campestres en una escena de descanso durante la huida a Egipto, de Isenbrant (fig. 115). Por todos lados se preludia el efecto tectónico de la figura central. No lo hace todo la disposición en torno al eje; la vertical se verá apoyada desde los lados y continuada hasta el fondo, y la formación del terreno y de las lejanías procura que se acuse también la dirección contraria. A pesar de lo insignificante y modesto del motivo, ingresa así el cuadrito en la gran familia de *La Escuela de Atenas*. Pero el patrón subsiste aun cuando no se acuse el eje central, como vemos en el mismo asunto pintado por Bernaerdt van Orley (fig. 116). Aquí aparecen las figuras a un lado, pero sin que por esto se destruya el equilibrio. Mucho depende del árbol, naturalmente. No está enclavado en el centro, pero, a pesar de la desviación, se percibe muy bien dónde queda el eje central; el tronco no es una vertical matemática, pero se nota su afinidad con las líneas del marco; toda la planta encaja netamente en el plano del cuadro. Con esto queda determinado ya el estilo.

Precisamente en los paisajes se ve muy claro que el grado de importancia concedido a los valores geométricos en el cuadro es lo que decide principalmente su carácter tectónico. Todos los paisajes del siglo XVI tienen esa construcción por verticales y horizontales, que, por mucha que sea su «naturalidad», evidencia claramente su íntima relación con la obra arquitectónica. La estabilización del equilibrio de las masas y lo firme de la ornamentación de los planos remata el efecto. Séanos permitido, por ma-

yor claridad, servirnos de un ejemplo que no es puramente un paisaje, pero que precisamente por esto muestra con tanta más claridad el sello de lo tectónico: *Bautismo de Cristo*, de Patinir (fig. 117).

El cuadro es, por de pronto, un ejemplo excelente del estilo planimétrico. La figura de Cristo se sitúa en el mismo plano que el Bautista, cuyo brazo no se sale del plano. El árbol que hay en el borde se incluye en la misma zona. Sirve de intermediario un manto (pardo) echado en el suelo. Por todo el fondo se extienden formas de latitud, en capas paralelas. Cristo da el tono fundamental.

Pero la ordenación del cuadro se puede someter con la misma facilidad al concepto de lo tectónico. Partiremos de la pura verticalidad del bautizado y de cómo esta dirección se ve realzada por las opuestas. El árbol está sentido en relación con el borde del cuadro, del cual recibe fuerza, así como él por su parte refuerza la conclusión del cuadro. La horizontalidad de las capas del paisaje empareja igualmente con las líneas fundamentales de la tabla. Los paisajes posteriores no producen ya jamás esta impresión. Las formas se resisten a colaborar con el marco; el corte (de la composición) parece casual, y el sistema de ejes permanece sin acuse. Para ello no necesita de ninguna violencia. En la *Vista de Haarlem* (fig. 118), citada más de una vez, ofrece Ruysdael la planicie campestre de horizonte tranquilo y profundo. Parece inevitable que esta línea, fuertemente expresiva y única, tenga la eficacia de un valor tectónico. Sin embargo, el efecto es muy otro: sólo se percibe la lejanía ilimitada del espacio, para lo que el marco nada significa, y es así el cuadro un modelo típico de esa belleza de lo infinito que sólo fue capaz de lograr el barroco.

4. *Lo histórico y lo nacional*

Para el conocimiento histórico de estos dos conceptos especialmente multiláteros es esencial abandonar la idea de que el pe-

ríodo primitivo del arte ha sido el verdaderamente vinculado tectónicamente. Sin duda que hubo limitaciones tectónicas para los Primitivos; pero, después de todo lo antedicho, se convendrá en que el arte no se hace riguroso hasta que alcanza la plena libertad. La pintura anterior no posee nada que pueda compararse por su sustancia tectónica a *La Cena*, de Leonardo, o a *La pesca milagrosa*, de Rafael. Una cabeza de Dirk Bouts (fig. 119) revela un sentido débil de la arquitectura frente al conjunto sólido de Massys o de Orley. La obra maestra de Roger van der Weyden, su *Adoración de los Reyes* (fig. 120), en Munich, es insegura y vacilante en las direcciones si se compara con el sistema de ejes, claro y sencillo, del siglo XVI; y al color le falta el carácter definitivo, porque no cuenta con los contrastes elementales que se mantienen en equilibrio recíprocamente. Y en la misma generación que sigue, ¡qué lejos está todavía Schongauer del lozano efecto tectónico de los clásicos! Se tiene la impresión de que nada está bien cimentado. No engranan verticales y horizontales. No tiene fuerza la frontalidad, la simetría resulta endeble, y en la relación entre la superficie plana y el contenido del cuadro aún hay algo fortuito. En confirmación, citemos *El bautismo de Cristo*, de Schongauer, comparándolo con la composición clásica de Wolf Traut (Nuremberg, Museo Germano): frontal en la figura principal y desarrollada en sentido puramente céntrico, nos ofrece el tipo del siglo XVI en una interpretación especialmente rigurosa, como no se ve consolidada mucho tiempo en el Norte.

Mientras que en Italia se sintió la forma cerrada como la más viva, el arte germano, sin detenerse en llevarla hasta su última derivación, va pronto con ansia en busca de lo desligado. Altdorfer nos sorprende acá y allá con una sensibilidad tan libre que apenas parece posible encajarlo en un orden histórico. Y, sin embargo, no se salió de su época. Si su *Nacimiento de la Virgen*, en la Pinacoteca de Munich, parece a primera vista contradecir toda tectónica, basta considerar la disposición de la corona de ángeles

en lo alto y la colocación puramente central del gran ángel turiferario, para impedir todo intento de enajenar la composición en una serie más avanzada.

En Italia es Correggio quien rompe muy pronto, como es sabido, con la forma clásica. No se contenta, como Pablo Veronés, por ejemplo, con un juego de desplazamientos sueltos, tras los cuales se percibe siempre, como fijador de norma, el sistema tectónico, sino que está conformado atectónicamente en lo íntimo y profundo. De todos modos, no son más que primicias, y sería injusto, desde luego, compararle, como lombardo, con los modelos florentino-romanos. Toda la Italia del norte tuvo siempre juicio propio sobre lo riguroso y lo no riguroso.

No puede escribirse una historia del estilo tectónico sin penetrar en las diferencias nacionales y regionales. El Norte, como se dijo, sintió siempre más atectónicamente que Italia. Allí la «regla» y la dirección parecen más bien atentados contra la vida. La belleza nórdica no es una belleza de lo limitado y concluso en sí, sino de lo inconcluso e infinito.

ESCULTURA

Es perfectamente lógico que la figura plástica, como tal, no esté sometida a otras condiciones que la figura pictórica. El problema de tectónica o atectónica será para ella un problema especial sólo en cuanto a la colocación, es decir, como problema de su relación con la arquitectura.

No hay figura exenta que no tenga sus raíces en la arquitectura. El pedestal, el adosamiento a la pared, la orientación en el espacio son factores arquitectónicos. Ahora bien: acontece aquí algo semejante a lo observado en la relación del marco y el contenido en los cuadros: tras un período de mutua consideración empiezan a extrañarse los elementos entre sí. La figura se desprende del nicho, no queriendo reconocer ya la fuerza vinculadora del muro que tiene detrás, y mientras van siendo menos

perceptibles en la figura los ejes tectónicos, tanto más se busca la relación de afinidad con cualquier clase de base constructiva.

Nos remitimos a las figuras 32 y 33. A la figura de Puget le faltan las verticales u horizontales; todas son líneas sesgadas, que propenden a salir del sistema arquitectónico del nicho; pero es que ni el mismo espacio del nicho se respetará ya. Aparecerán interposiciones en sus bordes y quedará roto el primer plano. Pero la contradicción no es todavía arbitrariedad. El elemento atectónico destaca aquí porque es realzado por un elemento contrario, y por eso dicho afán barroco de libertad será otra cosa que la posición insegura de los Primitivos, los cuales no saben lo que hacen. Si Desiderio, en el *Sepulcro Marsuppini*, en Florencia, adosa sencillamente al pie de las pilastras una pareja de niños sosteniendo el escudo, sin que lleguen a quedar en realidad dentro de la composición, ello es un signo de sentimiento tectónico no desarrollado todavía; en cambio, los cortes que va realizando la escultura barroca en los elementos arquitectónicos son una negación consciente de las limitaciones tectónicas. En la iglesia de San Andrés, en el Quirinal, coloca Bernini al santo titular saliéndose del tímpano para ir a flotar libre en el espacio. Se podrá argüir que eso es consecuencia del tema de composición; pero es que el siglo tampoco tolera ya, ni aun en los motivos más tranquilos, lo ordenado tectónicamente ni la consonancia de la figura con el orden constructivo. A pesar de esto, no hay contradicción en que esta escultura atectónica precisamente no pueda separarse lo más mínimo de la arquitectura. El que la figura clásica se coloque tan resueltamente en el plano puede interpretarse también como motivo tectónico, exactamente lo mismo que el giro barroco de la figura, que se libra del plano, podría responder al gusto atectónico. Es regla en el barroco que siempre que se dispongan en fila las figuras, sea en un altar o en una pared, han de formar ángulo con el plano principal. Es inherente al encanto de una iglesia rococó el que la plástica se desprenda florida.

Sólo el clasicismo nos reintegra de nuevo a la tectónica. Para no hacer otras manifestaciones, diremos: cuando Klenze levantó la Sala del Trono de la Residencia, en Munich, y Schwanthaler modeló los antepasados de la Casa Real, no dudaron que las figuras y las columnas habían de estar encadenadas y en fila. El tema análogo en la Sala Imperial del convento de Ottobeuren fue resuelto por el rococó de modo que cada pareja de figuras se desviase un poco en conversión una hacia la otra, con lo cual queda indicada fundamentalmente su independencia del lienzo de pared, sin que las figuras dejasen de ser figuras murales.

Arquitectura

La pintura puede, pero la arquitectura debe ser tectónica. La pintura no desenvuelve por completo sus valores propios hasta que se libra de la tectónica; para la arquitectura equivaldría a su aniquilamiento la supresión del andamiaje tectónico. Lo que en la pintura pertenece por naturaleza a la tectónica es sólo el marco en realidad; pero precisamente a hacer que no tenga relación alguna el marco con el cuadro es a lo que tiende su evolución; la arquitectura es tectónica por su índole; la decoración es la que únicamente puede comportarse con más libertad, al parecer.

No obstante, el desquiciamiento de la tectónica se ofrece en la arquitectura con precedentes análogos a los ya vistos en la historia de las artes representativas. Y si hay reparo en hablar de una fase atectónica, puede usarse sin dificultad el concepto de «forma abierta» en oposición al de «forma cerrada».

Las formas en que se nos ofrece en este concepto precisamente son muy variadas. Se puede facilitar su examen separándolas en grupos.

Por lo pronto, el estilo tectónico es el estilo del orden vinculado y de la clara legitimidad; el atectónico, por el contrario, es el estilo de la legitimidad más o menos disimulada y del orden libre. Allí, el nervio vital de todo efecto radica en la necesidad de

la estructura, la imposibilidad absoluta de desplazamiento; aquí, en cambio, el arte juega con la apariencia de lo irregular. Juega, decimos, pues en sentido estético a todo arte le es necesaria, naturalmente, la forma; pero el barroco goza ocultando la regla, deshace el encadenamiento y la demarcación, introduce la disonancia y llega a producir el efecto de lo fortuito en la decoración.

Además, es propio del estilo tectónico todo lo que obra en un sentido de limitación y de satisfacción, mientras que el estilo atectónico abre la forma cerrada, es decir, transforma la proporción colmada en otra menos plena; la figura acabada será sustituida por la aparentemente sin acabar, y la limitada, por la desprovista de límites. En lugar de la impresión de reposo surge la impresión de tensión y de movimiento.

A esto se une —y es el tercer punto— la transformación de la forma rígida en forma fluida. No es que se excluyan la línea recta y el ángulo recto: basta que un friso, acá o allá, se haga ventrudo o un barrote se encorve, para dar la impresión de que existe siempre latente una voluntad de lo atectónico-libre, que espera sólo su oportunidad. Para el sentimiento clásico, el elemento riguroso geométrico es principio y fin, igualmente importante en el diseño que en la planta; en el barroco se advierte pronto que es el principio, pero no el fin. Aquí sucede un poco lo que en la naturaleza, cuando de las formaciones cristalinas asciende hasta las formas del mundo orgánico. El campo propio de las formas vegetalmente libres no es la gran arquitectura, naturalmente, sino el mueble, que se desprende del muro.

Desplazamientos de esta clase casi no pueden imaginarse sin que haya tenido lugar un cambio en la manera de concebir la materia. Es como si la materia se hubiese ablandado en todas partes. No sólo se ha tornado más flexible en manos del artífice, sino que ella misma está henchida de un múltiple impulso formal. Éste es el caso en toda arquitectura como arte, y su genuina

premisa; pero, frente a las manifestaciones elementalmente limitadas de la arquitectura propiamente tectónica, nos encontramos ahora con tal riqueza y tal movilidad en la condensación formal que otra vez nos vemos impulsados a requerir el símil de la naturaleza orgánica e inorgánica. Y no es sólo que la forma triangular de un ático se suavice en fluida curva: es que el muro mismo se curva vivazmente hacia dentro y hacia fuera como un cuerpo ondulante. El límite entre los miembros propiamente formales y lo que es simplemente materia se ha borrado.

Mientras nos disponemos a caracterizar con alguna mayor precisión ciertos puntos, no será superfluo repetir que se necesita absoluta y fundamentalmente para que tenga lugar el proceso un esqueleto o aparato de formas invariable. La atectónica del barroco italiano está condicionada por el hecho de seguir perviviendo en este estilo las formas renacentistas conocidas a través de las generaciones. Si Italia hubiese experimentado entonces la invasión de un nuevo mundo de formas (como ocasionalmente aconteció en Alemania), el gusto de la época hubiera podido ser el mismo, pero la arquitectura, como su expresión, no hubiese desarrollado los mismos motivos atectónicos que podemos ver hoy. Lo mismo ocurrió en el Norte con el gótico tardío. Éste produjo fenómenos enteramente análogos en la plasmación y combinación de formas. Pero se cuidará uno mucho de intentar explicarlos como meras exteriorizaciones del espíritu de la época; fueron posibles porque el gótico proseguía su dilatado proceso y a sus espaldas quedaban muchas generaciones. También aquí la atectónica aparece vinculada a un estilo tardío.

El gótico tardío del Norte llega a penetrar en el siglo XVI, como es sabido. De lo cual se desprende que la evolución del Norte no concuerda temporalmente con la del Sur. Pero tampoco concuerda por completo en lo material, pues para Italia es lo natural un concepto más riguroso de la forma cerrada o conclusa, y en el tránsito de lo ordenado a lo aparentemente sin orden quedó tan

a la zaga de las posibilidades septentrionales como en la interpretación de la forma como brote libre y casi vegetal.

El Alto Renacimiento italiano realizó en el terreno de sus valores especiales el mismo ideal de la forma absolutamente conclusa que, por ejemplo, el gótico en su apogeo, aunque partiendo éste de otro punto completamente distinto. El estilo cristaliza en conformaciones que presentan el carácter de lo pura y simplemente necesario, en las cuales cada parte ha de aparecer como invariable e insustituible en su forma y en su sitio. Los Primitivos llegaron a sospechar la perfección, pero no la vieron con claridad. Los sepulcros murales del cuatrocientos, al estilo de Desiderio o de Antonio Rossellino, evidencian todos en su aspecto algo inseguro todavía: la figura singular no está sólidamente fundamentada. Aquí, en el lienzo de pared, flota un ángel; allá, a los pies de la pilastra angular, queda un tenante de escudo, ambos sin colocación fija, sin convencer al espectador de que sus formas, y sólo ellas, son en aquel sitio única posibilidad. Con el siglo XVI concluye todo esto. El conjunto aparece dondequiera tan organizado que no queda un viso de arbitrariedad. Frente a los recién nombrados ejemplos florentinos podrían ponerse los sepulcros episcopales romanos de A. Sansovino, en Santa María del Popolo, ante cuyo tipo regiones de menor sentido tectónico, como Venecia, reaccionan inmediatamente. La legitimidad revelada es la suprema forma de vida.

También para el barroco sigue siendo necesaria la belleza, naturalmente, pero al mismo tiempo juega con el atractivo de lo fortuito. También para él lo singular ha de estar solicitado y condicionado por el conjunto, pero no se ha de notar este designio. ¿Quién se atreverá a hablar de imposición tratándose de las composiciones del arte clásico? ¡Todo se suma al conjunto, y, sin embargo, vive por sí mismo! Pero es que el traslucirse de la ley constituye algo insoportable para la época posterior. A base de un orden más o menos disimulado se trata de alcanzar aquella

impresión de libertad que al parecer es la única que guarda el secreto de la vida. Los sepulcros de Bernini son modelos especialmente audaces de estas composiciones libres, aunque en realidad observan el patrón de la simetría. Pero no puede dejar de notarse, aun en obras más dóciles, que va relajándose la impresión de regularidad.

En el sepulcro del papa Urbano ha colocado Bernini acá y allá, como puntos arbitrarios, unas cuantas abejas, insecto heráldico del Pontífice. Sin duda, es sólo un motivo menudo que no conmueve la obra en sus fundamentos tectónicos; pero, sin embargo, ¡qué inconcebibles serían estos juegos arbitrarios en el Alto Renacimiento!

Las posibilidades de lo atectónico son más limitadas, naturalmente, en la arquitectura mayor. Pero lo principal permanece invariable, a saber: que la belleza en Bramante es la belleza de la legitimidad revelada, y la belleza en Bernini es la belleza de una regularidad disimulada. En qué consiste lo legítimo no es fácil decirlo. Consiste en la consonancia de las formas, en las proporciones generalmente uniformes; en los limpiamente elaborados contrastes que se compensan; en la articulación rigurosa, que hace que cada parte aparezca como algo limitado en sí mismo; en un determinado orden en la sucesión de la yuxtaposición formal, etcétera. Y en cada uno de estos puntos es idéntico el procedimiento del barroco; no sustituye lo ordenado por el desorden; transforma la impresión de lo rigurosamente ligado en una impresión de libertad. En lo atectónico se sigue reflejando todavía la tradición de lo tectónico. Todo depende del punto del que se ha partido: la relajación de la ley significa algo sólo para quien la ley fue naturaleza alguna vez.

Un solo ejemplo: en el palacio Odescalchi (fig. 149) ofrece Bernini un orden colosal de pilastras que abarca los dos pisos. Esto, en sí, no es nada extraordinario. Palladio, a lo menos, usa del mismo motivo. Sólo que las dos grandes hileras de ventanas su-

perpuestas, como motivo horizontal que corre por entre la fila de pilastras, resultarán sin articulación intermedia, constituyendo una disposición atectónica después de la exigencia de articulación clara y separación pura de elementos por parte del estilo clásico.

En el palacio de Montecitorio (fig. 121) presenta Bernini las fajas de cornisas (en combinación con pilastras-ángulos que abarcan dos pisos), sólo que la cornisa no actúa tectónicamente, no sirve para articular en el viejo sentido porque corre hasta morir en las pilastras sin estar apoyada de ningún modo. Por tratarse de un motivo nada nuevo y de muy poca apariencia, penetramos aquí hasta el fondo en la relatividad de todos los efectos: su significado propio no lo logra sino con el hecho de que a Bernini, en Roma, no podía pasarle inadvertido Bramante.

Los desplazamientos más decididos se llevan a cabo en el terreno de la proporcionalidad. El Renacimiento clásico trabajó con proporciones generales, de modo que una misma proporción se repite en distintos tamaños: proporciones planimétricas y cúbicas. Ésta es la razón por la cual todo «sienta» tan bien. El barroco evita esta proporcionalidad clara, y procura, con una armonía de elementos más disimulada, salvar la impresión de lo totalmente acabado. Y en las proporciones mismas se impone lo tenso e incontenido a lo compensado y en reposo.

En oposición al gótico, en el Renacimiento se representó siempre la belleza como una especie de saturación. No es la hartura del embotamiento, sino aquella situación intermedia entre aspiración y reposo, que consideramos como un estado de permanencia. El barroco anula esta satisfacción. Las proporciones se deforman con el movimiento; los planos y el contenido no coinciden ya; en resumen: acontece todo aquello que el fenómeno de un arte en tensión apasionada puede ofrecer. Pero no se olvide que el barroco ha producido no sólo patéticas construcciones religiosas, sino, además, una arquitectura ajustada al tono medio

de la vida. Lo que describimos aquí no es la intensificación de los medios de expresión que emplea el nuevo arte en momentos de grande exaltación, sino la metamorfosis del concepto de lo tectónico a pulso normal. Tenemos paisajes de estilo atectónico que respiran la más profunda paz (fig. 22), y lo mismo hay una arquitectura atectónica cuyo único deseo es impresionar tranquila y agradablemente. Pero también para ella son utilizables ya los viejos esquemas. Lo vivo, en el sentido más lato, tiene ahora distinta configuración.

Así se explica que mueran las formas de pronunciado carácter de permanencia. El óvalo no suplanta por completo el círculo; pero donde el círculo se presenta todavía, por ejemplo, en las plantas, habrá perdido la uniforme saturación que le es inherente, por el modo especial como es tratado. Entre las proporciones rectangulares posee la proporción de la *sectio aurea* un efecto extraordinario en el sentido de lo concluso; pues bien: se hará todo lo posible por que no aparezca ese efecto precisamente. El pentágono de Caprarola (Vignola) es una figura completamente aquietada; pero cuando el frente del palacio de Montecitorio (Bernini) se quiebra en cinco planos, se verifica esto en ángulos en que hay algo de inasible y, por lo mismo, de aparente movilidad. Poppelmann se sirve del mismo motivo en los grandes pabellones del Awinger (Dresde). También el gótico tardío lo conoce ya (Rouen, S. Maclou).

Análogamente, pues, a lo ya observado en los cuadros, se van desuniendo en la decoración el ornato y el plano que cubre, mientras que para el arte clásico había sido la base de toda belleza la perfecta correspondencia de ambos elementos. El principio permanece el mismo donde entran en juego valores cúbicos. Cuando Bernini se encargó de erigir en San Pedro el gran tabernáculo (con las cuatro columnas salomónicas), todo el mundo tenía la convicción de que el problema era, en primer término, un problema de proporciones. Bernini dijo que debía la solución fe-

liz a la inspiración casual (caso). Con esto quiso decir que no tuvo regla en que apoyarse; pero se siente uno inducido a completar esta declaración añadiendo que fue precisamente esa belleza de la forma que actúa con apariencia fortuita la que él se propuso.

Si el barroco transforma la forma rígida en forma fluida, también coincide en este motivo con el gótico tardío, sólo que lleva más allá la relajación. Se ha observado ya que no hay propósito absoluto de transformar en fluida *toda* forma. Lo incitante es el paso, el impulso con que se aparta la forma libre de la forma rígida. Un par de ménsulas «vegetalmente» libres, a lo largo de una cornisa, bastan ya para suscitar en el observador la creencia en una voluntad general atectónica en la obra; por el contrario, en los ejemplos más perfectos de forma libre del rococó es absolutamente necesario el contraste de la arquitectura externa para que adquieran su justo valor los interiores con sus ángulos redondeados y el casi imperceptible tránsito de la pared al techo.

No puede pasar inadvertido, naturalmente, en una arquitectura externa de éstas que el cuerpo arquitectónico se ha transformado totalmente. Los límites que separaban las articulaciones formales han desaparecido. Anteriormente se distinguía con nitidez lo que era muro de lo que no lo era; mas ahora puede ocurrir que la línea de los sillares se transforme sin interrupción en portal, abriéndose después de retroceder en planta de cuarto de círculo, por ejemplo. El tránsito de las formas graves y vinculadas a las más libres y diferenciadas es múltiple y difícilmente aprehensible. La materia parece haberse hecho más viva y el contraste de los verdaderos órganos formales ya no tiene la expresión acusada de antes. Así, es posible que —en un interior rococó— se esfume una pilastra en el plano de la pared como una mera sombra, como un leve soplo.

Pero el barroco se alía también a la forma naturalista. No por ella misma, sino como el contraste hacia el cual o desde el cual se

desarrolla lo tectónico. Se admite la peña naturalista. El ropaje naturalista se emplea con profusión. Y guirnaldas de flores naturales puestas libremente sobre la forma pueden, en casos extremos, sustituir a la decoración de las antiguas pilastras con sus follajes estilizados.

Con lo cual queda sentenciada, naturalmente, toda composición a base de centro fijo y desarrollo simétrico.

Es interesante comparar aquí también los fenómenos análogos que se dan en el gótico tardío (tejido de ramas naturalistas, temas de infinita e ilimitada variedad para decoración de las superficies).

Todo el mundo sabe que el rococó fue reemplazado por un nuevo estilo de la más rigurosa tectónica. Con ello se confirma la dependencia íntima de los motivos. Aparecen las formas de la legitimidad revelada, la distribución regular sustituye nuevamente a la sucesión de libre ritmo, la piedra se endurece y la pilastra recobra la virtud articuladora perdida en tiempos de Bernini.

Fig. 97. Durero: *Melancolía I*.

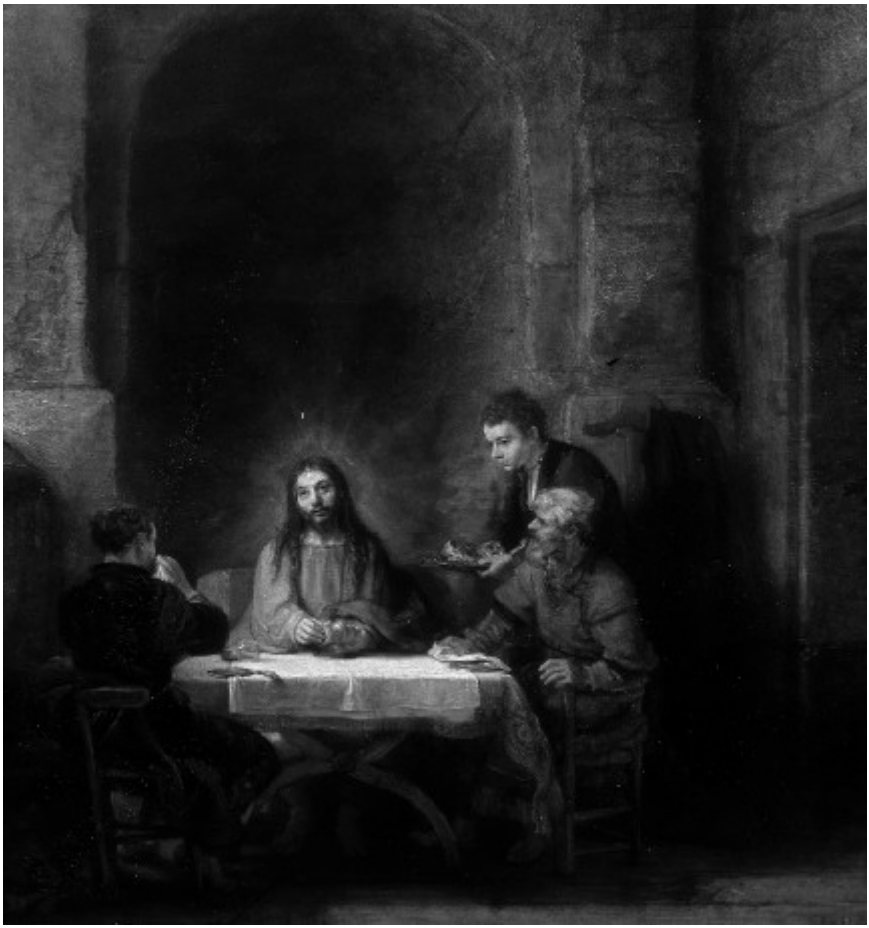

Fig. 98. Rembrandt: *La Cena de Emaús*.

Fig. 99. Rafael: *La disputa*.

Fig. 100. Bouts: *La última Cena*.

Fig. 101. Massys: *El banquero y su esposa*.

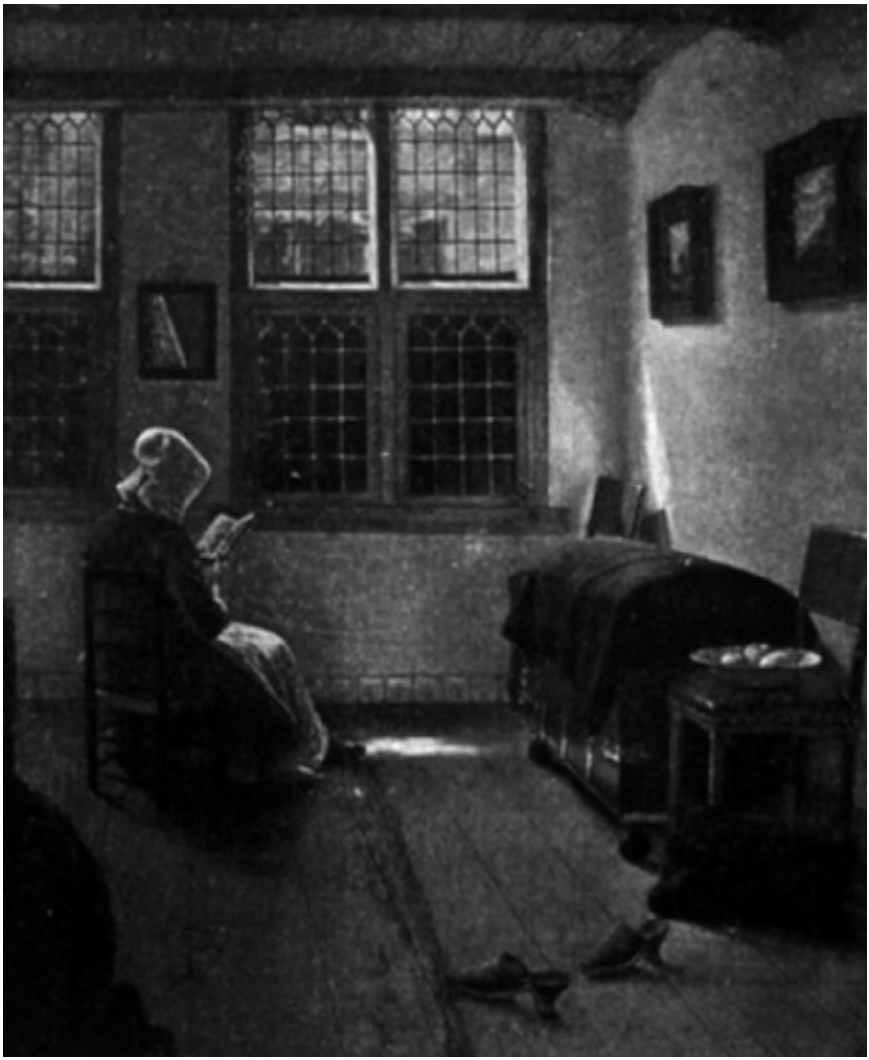

Fig. 102. Janssens: *Mujer leyendo*.

Fig. 103. Mabuse: *Dánae*.

Fig. 104. Rubens: *Diana y las ninfas sorprendidas por los sátiros*.

Fig. 105. Bernaerdt van Orley: *Retrato de Carandolet*.

Fig. 106. Rubens: *Retrato del doctor Thulden*.

Fig. 107. Tiziano: *La Bella*.

Fig. 108. Scorel: *María Magdalena*.

Fig. 109. Guido Reni: *Magdalena*.

Fig. 110. Poussin: *Parnaso*.

Fig. 111. Franciabigio: *Venus*.

Fig. 112. Rubens: *Andrómeda*.

Fig. 113. Rubens: *Virgen con santos*.

Fig. 114. Von Kulmbach: *La adoración de los Reyes*.

Fig. 115. Isenbrant: *La huida a Egipto*.

Fig. 116. Van Orley: *La huida a Egipto*.

Fig. 117. Patinir: *Bautismo de Cristo*.

Fig. 118. Ruysdael: *Vista de Haarlem*.

Fig. 119. Bouts: *Retrato de hombre*.

Fig. 120. Van der Weyden: *La adoración de los Reyes*.

Fig. 121. Bernini: *Palacio de Montecitorio*.

Fig. 122. Brueghel: *Río en comarca pedregosa*.

IV

PLURALIDAD Y UNIDAD
(Unidad múltiple y unidad única)

PINTURA

1. *Observaciones generales*

El principio de la forma cerrada presupone ya la concepción de la obra como unidad. Sólo cuando se ha sentido la totalidad de las formas como un todo, se puede concebir ordenado regularmente este todo, sin que importe nada entonces que haya surgido un centro tectónico o que impere una ordenación más libre.

Este sentimiento de unidad se va desarrollando poco a poco. No hay un momento determinado en la historia del arte en que pueda decirse: ya está aquí. También en este aspecto ha de contarse con valores puramente relativos.

Una cabeza es un todo formal, que tanto los florentinos del cuatrocientos como los antiguos neerlandeses sintieron así, como un todo. Pero si se ponen en parangón una cabeza de Rafael con una de Quentin Massys, nos encontramos frente a una visión distinta, y si queremos dar con lo diferente nos encontramos al fin de cuentas con la diferencia de la visión en detalle y la visión en conjunto. No es que se trate de esa lamentable acumulación de detalles que todo maestro tiende a corregir con repetidas enmiendas en el discípulo pintor —comparaciones de tal categoría quedan fuera de este lugar—; pero subsiste el hecho de que esas viejas cabezas, comparadas con las clásicas del siglo XVI,

nos entretienen más con el detalle, evidenciando un menor grado de trabazón, mientras en las otras toda forma singular alude al conjunto. No se puede mirar al ojo sin advertir la forma externa de su cuenca, tal como queda entre la nariz, el pómulo y la frente; y a la horizontalidad de los ojos y de la boca responde en seguida la verticalidad de la nariz: hay en la forma una virtud de despertar la visión y obligarla a que abarque de una vez lo múltiple, no pudiendo apenas librarse de esa virtud el espectador más remiso. Merced a ella se sentirá repentinamente animado y como convertido en otro sujeto.

Y la misma diferencia existe entre la composición de un cuadro del siglo XV y uno del XVI. En el primero, lo disperso; en el segundo, lo ceñido; en aquél, ora la pobreza de lo desmembrado, ora el embrollo de lo excesivo; en éste, un conjunto organizado en el cual tiene voz cada parte y es abarcable por sí sola a la par que se ofrece en su relación con el todo como miembro de una forma total.

Haciendo notar estas cosas, que determinan la diferencia entre la época clásica y la época preclásica, descubriremos las bases de nuestro verdadero tema. Sólo que en seguida se deja notar del modo más sensible la carencia de vocablos que marquen bien las diferencias; al mismo tiempo que citamos como signo esencial del quinientos la unidad de composición, hemos de decir que precisamente queremos poner la época de Rafael como una época de multiplicidad frente al arte posterior, cuya tendencia es hacia la unidad. Y esta vez no se trata de un ascenso de una forma pobre o una forma más rica: se trata de dos tipos distintos que representan cada uno por sí un extremo. El siglo XVI no se verá desacreditado por el XVII, pues no es cuestión de diferencia de calidad. Es algo en general nuevo.

Vista en conjunto, no es mejor una cabeza de Rubens que una de Durero o de Massys; pero ha cesado en aquélla la confirmación independiente de cada una de las partes, que en éstas hace

aparecer el conjunto formal como una pluralidad (relativa). Los artistas del seiscientos enfocan un motivo cardinal determinado, al que subordinan todo lo demás. Ya no tendrán efectividad en el cuadro los elementos orgánicos singulares, según recíprocamente se condicionan y se armonizan, sino que del conjunto puesto en movimiento se destacan las formas singulares como forzosamente directrices, pero de tal modo, que tampoco estas formas directrices signifiquen para la vista nada que pueda aislar, nada separable.

En los cuadros de historia de múltiples figuras tal vez se vea esta relación con más claridad y seguridad.

Entre los cuadros bíblicos uno de los temas más ricos es el *Descendimiento*, acto que pone en movimiento muchas manos y ofrece fuertes contrastes psicológicos. Tenemos una interpretación clásica del tema en el cuadro de Daniel de Volterra (fig. 123), en Trinita dei Monti (Roma). Siempre ha suscitado admiración en esta obra la autonomía con que cada figura se expresa, y al mismo tiempo la solidaridad que hay entre ellas, de modo que parece recibir cada una su ley del total. Ésta es, precisamente, disposición renacentista. Cuando Rubens, más tarde, como paladín del barroco, trata el mismo asunto en una de sus obras tempranas, lo primero en que se desvía del tipo clásico es en fundir las figuras en una sola masa, de la cual apenas puede destacarse la figura singular. Recurriendo a la ayuda de la dirección lumínica, hace correr de arriba abajo, sesgada, una poderosa corriente a través del cuadro. Con el lienzo blanco que pende de los brazos de la cruz la establece; en su descenso, el cuerpo de Cristo yace en la misma trayectoria, y el movimiento desemboca en el abra de la multitud de personajes que se acercan a recibirle. Ya no existe, como en Daniel de Volterra, la María desmayada como segundo centro de interés desvinculado de la acción principal —está de pie y adherida del todo a la masa que se apiña en torno de la cruz—. Si queremos designar de algún modo la va-

riación que se observa en las demás figuras, con pocas palabras podremos decir que cada una ha sacrificado parte de su independencia en aras de la comunidad. El barroco no cuenta ya fundamentalmente con una pluralidad de partes independientes que se solidarizan armónicamente, sino con una absoluta unidad en la cual ha perdido su derecho particular cada una de las partes. Mas así se acentúa con vigor inaudito el motivo cardinal.

No podrá argüirse que éstas sean diferencias de gusto nacional más bien que diferencias evolutivas. Sin duda que Italia conservó siempre predilección por el detalle claro; pero la diferencia subsistirá aun comparando cualquier artista del seiscientos italiano con otro del quinientos italiano, o comparando en el Norte a Rembrandt con Durero. Aunque la fantasía del Norte, en contraste con Italia, busque más la articulación de los elementos, precisamente un *Descendimiento* de Durero, comparado con uno de Rembrandt (fig. 124), resulta como la oposición más perfecta y evidente de una composición a base de figuras independientes frente a una composición de figuras no autónomas. Rembrandt reduce la historia al motivo de dos luces: una fuerte, en declivio, arriba a la izquierda, y otra más débil, tendida, abajo a la derecha. Con esto queda indicado todo lo esencial; el cadáver, visible sólo fragmentariamente, es descolgado y ha de depositársele sobre el sudario tendido en el suelo. El «descenso» del *Descendimiento* ha quedado reducido a su expresión más sumaria.

Están, por consiguiente, en oposición la múltiple unidad del siglo XVI y la unidad única del siglo XVII, o dicho con otras palabras: el articulado sistema de formas del clásico y la fluidez (infinita) del barroco. Y, como se ve por los ejemplos anteriores, intervienen dos elementos conjuntos en esta unidad barroca: la disolución de la función autónoma de las formas particulares y la elaboración de un motivo total dominante. Esto puede efectuarse con valores especialmente plásticos, como en Rubens, o especialmente pictóricos, como en Rembrandt. El ejemplo del *Des-*

cendimiento es sólo característico como caso singular; la unidad aparece bajo muchas formas. Hay una unidad de color, como de iluminación, y una unidad de la composición figurada, así como de la interpretación formal cuando se trata de cabezas o figuras sueltas.

Lo más interesante es que el esquema decorativo viene a ser una manera de interpretar la naturaleza. No es sólo que los cuadros de Rembrandt estén contruidos según otro sistema que los de Durero; es que las cosas están vistas de otro modo. Multiplicidad y unidad son, por decirlo así, recipientes en los cuales el contenido de la realidad se recoge y toma forma. Esto no hay que interpretarlo en el sentido de que se le encasquete al mundo una fórmula decorativa cualquiera: la materia influye, desde luego. No sólo se ve de otra manera, sino que se ven otras cosas. Pero todas esas llamadas imitaciones del natural adquieren significación artística sólo en cuanto las inspira un instinto decorativo y engendran a su vez valores decorativos. Que existe el concepto de una belleza múltiple y otra única, aparte de todo contenido imitativo, lo demuestra la arquitectura.

Ambos tipos se yuxtaponen como valores independientes, y no hay que interpretar la forma posterior como una intensificación gradual de la anterior. El barroco estaba convencido, naturalmente, de haber descubierto la verdad por vez primera y de que el Renacimiento no significaba más que una forma preliminar; pero el historiador ha de juzgar de otro modo. La naturaleza permite que se la interprete de más de un modo. Y por esto pudo acontecer que a fines del siglo XVII fuese desterrada la forma barroca y sustituida otra vez por la clásica, precisamente en nombre de la naturaleza.

2. *Los motivos cardinales*

En este capítulo se tratará, pues, de la relación entre el todo y las partes. De que el estilo clásico logra su unidad haciendo que

las partes se independicen como órganos libres y de que el estilo barroco anula la independencia uniforme de las partes en aras de un motivo total unificado. Allí hay coordinación de acentos; aquí, subordinación.

Todas las categorías precedentes han preparado esta unidad. Lo pictórico es para las formas la liberación de su aislamiento; el principio de lo profundo no es otra cosa que la sustitución de la serie sucesiva de zonas por un solo impulso de profundidad, y el gusto atectónico, la resolución en fluencia de la estructura rígida de las relaciones geométricas. Será inevitable repetir en algunos pasajes cosas ya conocidas; pero será siempre nuevo el punto de vista esencial de la consideración.

No ocurre espontáneamente y desde un principio que funcionen las partes como miembros libres de un organismo. En los Primitivos se obstaculiza la impresión porque las formas parciales aparecen demasiado dispersas o enmarañadas y confusas. Sólo donde obra lo singular como parte necesaria del conjunto puede hablarse de estructura orgánica, y sólo donde lo singular, embutido en el conjunto, sea, sin embargo, percibido como órgano de función autónoma, tiene sentido el concepto de libertad e independencia. Tal es el clásico sistema formal del siglo XVI, y es indiferente, como dijimos, que se entienda por conjunto una sola cabeza o un cuadro de historia de muchas figuras.

El grabado en madera, de Durero (fig. 125), sobre *La muerte de María* (1510), deja atrás todo lo antiguo por el mero hecho de que las partes forman un sistema en el cual cada una parece condicionada en su lugar por el conjunto, y a la par hace el efecto de ser completamente autónoma. La estampa es un ejemplo excelente de composición tectónica —todo está dispuesto del modo más claro, en contraste geométrico—; pero esta relación de relativa trabazón entre los valores autónomos pide a la vez ser apreciada como algo nuevo. A esto llamamos nosotros el principio de la múltiple unidad.

El barroco hubiera evitado o disimulado el encuentro de verticales y horizontales puras; ya no sacaríamos la impresión de un conjunto articulado: las formas de los detalles, sean del dosel o de la figura de un apóstol, quedarían fundidas en el movimiento total que domina en el cuadro. Si recordamos, como ejemplo, el aguafuerte de Rembrandt del *Tránsito de la Virgen* (fig. 126), comprenderemos hasta qué punto vio un motivo propicio el barroco en las vaporosas nubes ascendentes. Persiste aún el juego de los contrastes, pero queda más velado. La franca yuxtaposición de las figuras y el claro enfrentarse de las mismas son sustituidos por un íntimo ensamble. Quedarán destruidos los contrastes absolutos. Desaparece lo limitado y aislable. Surgen accesos de una forma a otra, por los que el movimiento se precipita. Pero de esta fluencia barroca dotada de unidad se alza de vez en cuando un motivo, con tan vigoroso acento, que recoge las miradas como la lente los rayos de luz. Son en el dibujo aquellos sitios en que la elocuencia de la forma culmina —análogos a los extremismos de la luz y color de que se hablará luego— los que revelan la diferencia profunda que distingue al barroco del arte clásico. En éste, la entonación uniforme; en aquél, el efecto único cardinal. Estos motivos agudizados no son trozos fragmentables, sino máxima intensificación de un movimiento general.

Rubens ofrece los ejemplos más típicos de movimiento con unidad en los cuadros de más carácter, como cuadros de figuras propiamente dichos. Dondequiera encontramos la transformación del estilo múltiple y diferenciador en otro que funde las diferencias e imprime movimiento con la anulación de los valores sueltos y autónomos. Su *Asunción* (fig. 127) es un ejemplar barroco no sólo porque está corregido el tema de Tiziano —la figura capital como vertical opuesta a la forma horizontal que ofrecen los apóstoles— mediante un movimiento diagonal, sino porque es ya imposible aislar los detalles. La luz y el círculo an-

gélico que llena el centro en la *Assunta* de Tiziano repercuten en Rubens todavía, sólo que en él no tienen sentido estético sino en relación con el conjunto. Aunque es muy poco loable que los copistas transporten a sus lienzos, con fines comerciales, la figura central de Tiziano prescindiendo del resto de la composición, el hecho prueba que existe esa posibilidad, en tanto que nadie pensaría en hacer eso con la de Rubens. En el cuadro de Tiziano los motivos de los apóstoles se mantienen en equilibrio a derecha e izquierda: el que mira hacia lo alto y el que levanta los brazos; en Rubens no se acusa más que uno de los lados; el contenido del otro es casi indiferente, atenuación que hace más intenso, naturalmente, el énfasis parcial del lado derecho.

Un segundo caso: *La Conducción de la Cruz*, de Rubens (fig. 71), que ya hemos comparado antes con *El pasmo*, de Rafael. Ejemplo de transformación de la planimetría en lo dotado de profundidad desde luego; pero ejemplo también de transformación de la pluralidad articulada en unidad desarticulada. Allá, tres motivos igualmente acentuados —el sayón, Cristo y Simón, las mujeres—; acá, lo mismo materialmente, pero imbricados los motivos, inmerso en una sola corriente dinámica el primer término y el fondo, sin censura. Cooperan con las figuras el árbol y la montaña, y la dirección de la luz remata el efecto. Todo es uno. Pero en la corriente se acusa la onda acá y allá con mayor intensidad. En el sitio en que el sayón hercúleo mete el hombro bajo la cruz, hay concentrada tanta fuerza, que puede creerse amenazado el equilibrio del cuadro —efecto que establece no el hombre como motivo aislado, sino el complejo total de forma y luz—, evidenciando esos típicos nudos de energía propios del nuevo estilo.

Para imprimir movimiento dotado de unidad no es necesario, naturalmente, que el arte disponga de los medios plásticos que se observan en estas composiciones de Rubens. No se necesita de la

corriente humana en agitación; se puede conseguir la unidad con la dirección de la luz nada más.

El siglo XVI supo ya distinguir luces principales y luces secundarias, pero —nos remitimos al efecto de una estampa en blanco y negro como la de *La muerte de María*, de Durero— siempre resulta una trama uniforme la que forman las luces adheridas a las formas plásticas. Los cuadros del siglo XVII, por el contrario, recogen su luz en un punto, o la reúnen al menos en un par de sitios de máxima calidad, que establecen una configuración fácilmente inteligible. Pero con esto no queda dicho todo. La luz máxima o las luces máximas del barroco surgen de la unificación general del movimiento lumínico. Las partes iluminadas y las oscuras fluyen en común corriente, y cuando la luz alcanza un último grado de intensidad puede decirse que surge del gran movimiento conjunto. La concentración en puntos aislados es sólo un fenómeno derivado de la tendencia primaria a la unidad, frente a la cual la luminosidad de los clásicos resultará múltiple y aisladora.

Ha de ser un tema realmente barroco el que la luz mane de un solo punto en una habitación cerrada. El *Taller de pintor*, de Ostade, que ya consideramos (fig. 28), ofrece un ejemplo bien evidente. Si bien es verdad que el carácter barroco no depende sólo del asunto; de una situación análoga saca Durero, en su *San Jerónimo*, consecuencias muy distintas. Pero no queremos detenernos en tales casos especiales, sino apoyar nuestro análisis en una estampa de carácter lumínico menos extremado. Consideremos, pues, el aguafuerte de Rembrandt (fig. 128) sobre el tema del magisterio de Cristo.

El hecho óptico más sensacional aquí es que una gran masa de intensa luz se acumula a los pies de Cristo, en el poyo donde está subido. Esta claridad dominante se halla en relación inmediata con las demás; no se la puede separar como cosa aislada —cosa posible en Durero—, ni coincide con una forma plástica; al re-

vés: la luz rebasa la forma y es ella la que con las cosas juega. Todo lo tectónico pierde así su valor óptico, y las figuras se separan y vuelven a unirse en la escena del modo más extraordinario, como si no fuesen ellas, sino la luz, lo único real en el cuadro. Un movimiento diagonal de luz parte del primer término a la izquierda, pasa por el centro y se pierde en el fondo a través del arco de entrada; pero ¿qué significa este dato frente al temblor inasible de sombra y luz en el espacio todo, ese ritmo lumínico con el cual, como nadie, imprime Rembrandt una forzosa unidad vital a sus obras?

Naturalmente, intervienen aquí en la unificación otros factores; pasaremos por alto lo que se sale del asunto. Una razón esencial de por qué la historia queda expresada con tan significativo vigor está en que el estilo pone tanto lo distinto como lo confuso al servicio del acrecentamiento del efecto, en que no se expresa con igual claridad, haciendo surgir en algunos sitios formas elocuentes de fondo cuyas formas son mudas o poco expresivas. Sobre esto volveremos después.

Análogo espectáculo ofrece la evolución del color. En lugar del colorido «abigarrado» de los Primitivos, con su yuxtaposición de colores sin relación sistemática, aparece en el siglo XVI la selección y la unidad, es decir, una armonía en la que, por contrastes puros, se complementan los colores. El sistema se destaca con claridad. Cada color tiene su papel dentro del conjunto. Se percibe que viene a ser como columna indispensable que sostiene la fábrica y mantiene la cohesión. El principio puede estar cultivado más o menos consecuentemente; pero, de todos modos, la época clásica se distingue muy netamente, como época del colorido fundamentalmente múltiple, de la siguiente, cuyo propósito se encamina hacia la fusión tónica. Siempre que estando en un museo pasamos de la sala de los cincocentistas a la de los pintores barrocos, nos sorprende ver cómo desaparece la yuxtaposición clara y abierta, y los colores parecen reposar en un

lecho común, en el que se sumen a veces hasta dar la impresión casi de total monocromía, pero en el que, hasta cuando se destaca vigorosamente, quedan enraizados de un modo misterioso. Ya en el siglo XVI se pueden llamar maestros de la tonalidad algunos pintores y adjudicar en general un porte tónico a las escuelas; pero esto no impide que aun en este aspecto el siglo pictórico aporte una intensificación que debiera quedar determinada en un vocablo especial y propio.

La monocromía tonal es sólo una forma de transición; muy pronto se aprende a usar a un tiempo del tono y del colorido y se sube la intensidad de algunos colores hasta conseguir un efecto análogo al de las luces máximas, constituyendo partes de colorido más fuerte que transforman fundamentalmente toda la fisonomía de los cuadros del XVII. En vez del color repartido regularmente tenemos ahora la nota suelta del color, un acorde cromático de dos notas —puede ser también triple o cuádruple el acorde—, que domina absolutamente el cuadro. Éste se afina entonces, como suele decirse, a un tono determinado. A esto se une una negación parcial del colorido. Así como el dibujo renuncia a ser uniformemente claro, así también favorece la concentración del efecto cromático el hacer surgir los colores puros de la sordina del medio color o de superficies apagadas. No irrumpen como algo insólito y aislado: su aparición viene preparada cuidadosamente. Los coloristas del siglo XVII han tratado de muchas maneras este proceso del color; pero la diferencia con el sistema clásico de composición cromática consiste siempre en que éste se compone en cierto modo de zonas conclusas, mientras que en el XVII el color va, viene y torna, unas veces más intenso, otras más débil, siendo preciso para concebir el todo la idea de un general movimiento dotado de unidad. En este sentido dice el prólogo del gran catálogo de pinturas de Berlín que la índole de la descripción cromática ha pretendido ajustarse al ritmo de la evolución: «De la especificación cromática extendida

hasta el detalle se pasó gradualmente a una versión de la impresión colorista que se atenía al conjunto».

Pero también es algo consecuente dentro del hecho de la unidad barroca el que un color pueda manifestarse con énfasis singular. El sistema clásico no conoce la posibilidad de volcar en la escena un solo rojo, como hace Rembrandt en la *Susana* del Museo de Berlín. No falta por completo la réplica del verde, pero llega ésta desde el fondo apagadamente. Ya no se mira tanto a la coordinación y al equilibrio: el color ha de obrar por sí solo. En el dibujo tenemos el paralelo; también fue el barroco el que supo hacer sitio para el encanto de la forma aislada… un árbol, una torre, una figura humana.

Y con esto volvemos de la consideración particular a la consideración general. La teoría de los acentos variables, tal como la hemos desarrollado aquí, no sería concebible sin que presentase el arte también en la parte del contenido la misma diferencia de tipos. Caracteriza la múltiple unidad del siglo XVI el estar sentida en el cuadro cada cosa como valor objetivo relativamente idéntico. La narración distingue ciertamente la figura principal de las accesorias; se ve —al contrario que en las narraciones de los Primitivos— muy claramente y desde cualquier distancia dónde está el núcleo del suceso, pero lo conseguido así son precisamente productos de esa unidad condicionada que al barroco le parecía multiplicidad. Todas las figuras secundarias siguen teniendo, pues, existencia propia. El espectador no olvidará el todo por la parte, pero la parte puede ser vista por sí misma. En el dibujo de Dirk Vellert (fig. 129), *Saúl niño ante el Sumo Sacerdote* (1524), se demuestra muy bien esto. El autor no fue uno de los espíritus directores del siglo XVI, pero tampoco se incluye entre los rezagados. Al revés, lo articulado y rearticulado de la composición es de puro estilo clásico. Pero a tantas figuras, tantos centros de atención. Desde luego se realza el motivo principal, pero sin privar a los personajes secundarios de vida propia, cada uno en el

lugar que ocupa. También está tratado lo arquitectónico de una manera que recaba para sí interés. Sigue siendo arte ciático, e imposible de confundir con la multiplicidad dispersa de los Primitivos; todo está en relación clara con el conjunto; pero ¡de qué distinto modo hubiera compuesto la escena un maestro del siglo XVII, acentuándola en el sentido de lo por modo inmediato impresionante! No hablamos de diferencias de calidad, pero cabe añadir que la interpretación del motivo principal carece, para el gusto moderno, del carácter de suceso real.

El siglo XVI, aun en los casos de absoluta unidad, ofrece la situación con amplitud; el siglo XVII, en cambio, reducida a lo momentáneo. Mas sólo de esta manera es como llega a adquirir verbo cabalmente la representación histórica. En el retrato podemos observar lo mismo. Para Holbein tiene tanto valor el traje como el individuo. La situación psíquica no es intemporal; pero tampoco puede interpretarse en el sentido de que fije un momento de la libre fluencia vital.

El arte clásico desconoce el concepto de lo momentáneo, de lo agudizado, de lo cortante en el sentido más general; tiene un carácter moroso y amplio. Y aunque arranca desde luego del conjunto, no cuenta con la impresión del primer momento. La interpretación varía en ambos sentidos para el barroco.

3. *Consideración por materias*

Las palabras no permiten aclarar con facilidad cómo en un conjunto concreto —por ejemplo, una cabeza— puede ser la interpretación unas veces múltiple y otras simple. Después de todo, las formas siguen siendo iguales a sí mismas y la conexión está conseguida ya en el tipo clásico de un modo simple. Pero, sin embargo, cualquier comparación hará ver que en Holbein (fig. 130), por ejemplo, están las formas yuxtapuestas como valores independientes y relativamente coordinados, mientras en Frans Hals o en Velázquez (fig. 131) ciertos grupos de formas toman la

dirección, el conjunto queda sometido a un motivo expresivo o dinámico determinado, y en esta coordinación no puede presentar ya lo fragmentario una existencia propia al modo antiguo. No se trata sólo del modo de ver pictóricamente vinculador, como opuesto a la confinación lineal de cada uno de los trozos: allá se encastillan las formas, en cierto modo, unas frente a otras y son llevadas al máximo de efecto autónomo por la acentuación de los contrastes inmanentes, mientras que aquí, con la atenuación de los valores tectónicos, también han perdido en independencia y significado propio las formas parciales. Pero tampoco queda dicho todo con esto. El acento significativo de cada parte dentro del todo pide ser apreciado, sea con los medios que sea; el vigor que corresponde a la forma de una mejilla, por ejemplo, comparada con la nariz, la boca o los ojos. Junto a un tipo de coordinación relativamente pura hay infinitas modalidades de subordinación.

Si se representa uno el atavío de una cabeza, su tocado y peinado, se comprenderá mejor dónde adquieren valor decorativo los conceptos de multiplicidad y de unidad. Hubiéramos podido hablar de esto en el capítulo anterior. La relación con la tectónica y atectónica es algo inmediato. El clásico siglo XVI fue el primero en presentar con las gorras y los sombreros planos, que acentúan la forma ancha de la frente, el contraste presentido con la longitud de la cara; y a todo lo que es horizontal en la cabeza se le procura un marco de contraste con la simple caída de los cabellos. La vestimenta del siglo XVII no tolera este sistema. Pero, por mucho que cambie la moda, se puede ir determinando en cada variante del barroco el impulso persistente hacia el movimiento dotado de unidad. No sólo en cuanto a las direcciones, sino también al manejar los planos, se ha reparado menos en la separación y el contraste que en la relación y la unidad.

Esto se verá más claro todavía en la representación del cuerpo entero. En éste se trata de formas ensambladas en articulaciones,

movibles a voluntad, y por esto encuentran ancho campo las posibilidades de efectos de contracción o laxitud. La *Bella tendida* de Tiziano (fig. 132), que incorpora el tipo de Giorgione, es un compendio de belleza renacentista. Toda ella es un conjunto de miembros claramente confinados y dispuestos en una armonía donde cada tono, como tal, responde con su resonancia perfecta y claramente. Cada miembro alcanza su expresión pura y cada trozo entre las articulaciones es una forma que obra como cerrada en sí. ¿Quién osaría hablar aquí de progresos en la verdad anatómica? Todo contenido material y naturalista retrocede ante la idea de una belleza determinada que preside la concepción. Si son propias en alguna ocasión las comparaciones musicales, lo serán ante semejante armonía de formas bellas.

El barroco pone la vista en otro blanco. No busca la belleza articulada, en él las articulaciones están sentidas más sordamente y la intuición pide el espectáculo del movimiento. No es necesaria la vibración patética del cuerpo propia de los italianos, que arrebató al joven Rubens; el mismo Velázquez, que nada quiere con el barroco italiano, tiene ese movimiento. ¡Cuán diferente es el sentimiento fundamental en su *Venus* tendida (fig. 133), comparando ésta con la de Tiziano! Un cuerpo de más fina contextura aún; pero el efecto no se atiene a la forma diferenciada yuxtapuesta, sino que, abarcando el conjunto, le somete a un motivo ductor, renunciando a la acentuación uniforme de los miembros como partes autónomas. La situación puede expresarse de otra manera: el acento se ha concentrado en algunos sitios; la forma ha sido llevada a puntos singulares…, cualquiera de las expresiones dice lo mismo. Pero queda invariable la premisa de que el sistema del cuerpo ha sido sentido de antemano de otra manera, esto es, menos «sistemáticamente». Para la belleza del estilo clásico es de rigor la uniforme y clara visualidad de todas las partes; el barroco puede renunciar a esto, como lo demuestra el ejemplar de Velázquez.

Éstas no son diferencias de clima ni de nación. Como Tiziano, representaron el cuerpo Rafael y Durero; Velázquez va en compañía de Rembrandt y de Rubens. Aun allí donde Rembrandt sólo claro quiere ser, como, por ejemplo, en el aguafuerte del *Muchacho sentado*, que tanto se atiene a lo articulado en el desnudo, ya no puede servirse de la peculiar acentuación del siglo XVI. Estos ejemplos pueden reflejar también algún destello aclaratorio sobre el modo de tratar las cabezas.

Pero si se considera el conjunto del cuadro, este hecho simple bastará para reconocer como propiedad fundamental del arte clásico el posible aislamiento de la figura singular, como consecuencia natural del dibujo clásico. Una figura como ésta puede ser recortada; no quedará tan favorecida como con su antiguo medio, pero tampoco se la destruye. Por el contrario, la figura barroca está íntimamente unida en su existencia a los demás motivos del cuadro. Ya la solitaria cabeza de retrato queda ligada indisolublemente al movimiento del fondo, aunque sólo sea al simple movimiento del claroscuro. Esto se puede decir mejor de una composición como la de la *Venus*, de Velázquez. Mientras la *Bella* de Tiziano posee un ritmo en sí misma, el fenómeno no se completa en la figura de Velázquez sino contando con los demás elementos del cuadro. Cuanto más necesaria sea esta integración, más perfecta será la unidad de la obra barroca.

Para el cuadro de varias figuras, los grupos de retratos holandeses ofrecen, desde luego, series evolutivas llenas de enseñanzas. Los cuadros de arcabuceros del siglo XVI, construidos tectónicamente, son totalidades de valores coordinados. Aunque la figura del capitán se acuse con mayor prestancia, el conjunto resultará, no obstante, una yuxtaposición de figuras con igual acento. El contraste extremo de esta manera lo constituye la versión que nos ofrece Rembrandt en el tema de su *Ronda nocturna*. Encontramos aquí algunas figuras, y hasta grupos de figuras, que se perciben apenas; pero, en cambio, los motivos que se aprecian

claramente resaltan con tanta mayor energía como motivos ductores. Lo mismo ocurre en los retratos de los *Regidores*, donde el número de figuras es menor. Es de un efecto imborrable cómo Rembrandt joven, en su *Anatomía* (fig. 134), de 1632, deshace la coordinación del esquema antiguo y somete a *una* luz y a *un* movimiento toda la reunión; y este procedimiento lo entenderá cualquiera como típico del nuevo estilo. Pero dentro de esto hay la sorpresa de que Rembrandt no se detuvo en semejante solución. *Los síndicos de los paños* (fig. 135), de 1661, son muy distintos. El Rembrandt posterior parece renegar del Rembrandt joven. Tema: cinco señores y un criado. De los señores, tanto valor tiene uno de ellos como cualquiera de los demás. No quedan restos de la concentración algo convulsa de la *Anatomía*, sino un alineamiento indolente de miembros iguales. No hay luz acumulada artificialmente, sino claridad y oscuridad distribuidas libremente por toda la superficie. ¿Es esto un retroceso hacia la manera arcaica? De ningún modo. Aquí está la unidad en la coordinación de movimiento absolutamente imperiosa del conjunto. Se ha dicho, con razón, que la clave del motivo total radica en la mano extendida del personaje que habla (Jantzen). Con el imperio de un gesto natural se despliega la serie de las cinco grandes figuras. No podría ser otra la postura de ninguna de las cabezas, de ninguno de los brazos. Parecen actuar con independencia; pero la coordinación del conjunto es la que da a la acción individual sentido y significado estético. Claro está que no son únicamente las figuras las que resuelven la composición. El color y la luz aportan otro tanto a la unidad. Es de tan gran importancia el golpe de luz en el tapete, que no se ha conseguido hasta el día reproducir fotográficamente. Volvemos, pues, a encontrarnos ante el requerimiento barroco, según el cual la figura ha de integrarse en el conjunto de modo que la unidad sólo pueda ser percibida en el total de color, luz y forma.

Si se piensa con rigor, no hay que desatender, al tratar de estos factores de la forma, lo que la nueva economía del acento espiritual aportó a favor de la unidad. Interviene lo mismo en la *Anatomía* que en los *Síndicos*. El contenido espiritual se ha concretado en un motivo único, más externo en el primero de estos dos cuadros, más íntimo en el segundo, motivo ausente por completo en los antiguos retratos en grupo, con sus yuxtapuestas cabezas independientes. Esta yuxtaposición no supone espíritu retardatario —en el sentido de que el arte, precisamente ante un problema como éste, se viese ligado a fórmulas primitivas—, antes al contrario, responde por completo a la idea de la belleza de los acentos coordinados, mantenida por la ordenación incluso allí donde podía disponer de mayor libertad, como, por ejemplo, en el cuadro de costumbres.

La burla de antruejo, de Hieronymus Bosch (fig. 136), es uno de estos cuadros del viejo estilo no sólo en cuanto a la disposición de las figuras, sino en cuanto a la repartición del interés. No es una dispersión de éste, como suele ocurrir con los Primitivos; al contrario, todo está sentido como unidad y conjunto de efecto; pero constituye, sin embargo, una serie de motivos que reclaman cada cual para sí por igual la atención. Esto es insoportable para el barroco. Ostade (fig. 137) trabaja con un personal mucho más considerable, pero el concepto de unidad está empleado con mayor vigor. De la maraña total surge el grupo de los tres hombres en pie, onda culminante en el oleaje del cuadro. No está separada del movimiento total de éste, pero es un motivo supraordinario que automáticamente pone ritmo en la escena. Aunque todo es animado, tiene este grupo, sin duda, el acento expresivo más vivo. La vista se fija en esta forma, y en consecuencia, se ordena el resto. La algarabía de las voces se convierte aquí en lenguaje comprensible.

Esto no impide que se represente también en algunas ocasiones el ininteligible vocerío callejero o del mercado. Pero en estos

casos se atenúa la significación de cada motivo, y la unidad está entonces en el efecto de masa, cosa muy distinta de la yuxtaposición de voces autónomas en el viejo arte. Donde, naturalmente, hubo de observarse un cambio de semblante mayor con esta orientación espiritual fue en la historia, en la narración gráfica. En el siglo XVI se afirmó ya el concepto de la narración dotada de unidad; pero el descubrimiento de la tensión del momento se debe al barroco, y a partir de él existe la narración dramática.

La Cena, de Leonardo, es un cuadro de historia dotado de unidad. Se capta en la composición un momento determinado, y el papel de los personajes ha de ajustarse a él. Ha hablado Cristo y se detiene en un movimiento que puede tener una cierta duración. Entretanto, obra el efecto de sus palabras en los oyentes según el temperamento y la capacidad de comprensión de cada cual. Sobre el contenido de sus manifestaciones no puede caber duda: la emoción de los discípulos y el ademán resignado del Maestro indican el anuncio de la traición. Obedeciendo a la misma necesidad de unidad espiritual fue suprimido de la escena cuanto pudiera distraer o confundir. No se le concede representación más que a lo que materialmente lo exige: el motivo de la mesa puesta y del espacio cerrado. Ninguna cosa existe para sí, sino para el conjunto.

Notoria es la novedad que significaba entonces un procedimiento como éste. No es que falte en los Primitivos el concepto de la unidad en la narración, pero es manejado con inseguridad y se permite acumular sobre la narración toda clase de motivos que no le corresponden, y que han de despertar un interés aparte y divergente.

Pero entonces, ¿qué clase de adelanto cabe imaginar por encima de la manera clásica de narrar? ¿Existe por ventura la posibilidad de sobrepujar esa unidad? Encontraremos la respuesta en lo observado ya al hablar de la evolución en los retratos y en los cuadros de costumbres, es decir, en la anulación de la coordina-

ción de los valores; en la afirmación de un motivo cardinal que resalte sobre todos los demás su valor, tanto desde el punto de vista de la visión como desde el punto de vista del sentimiento; en una más aguada aprehensión de lo puramente momentáneo… *La Cena*, de Leonardo, aunque evidencia unidad en su redacción, presenta tantas situaciones singulares al espectador, que resulta múltiple si se la compara con narraciones posteriores. Algunos considerarán blasfemia el traer a comparación en este momento *La Cena*, de Tiépolo (fig. 63), pero puede colegirse por ella la evolución llevada a cabo: no ya trece cabezas que pretenden ser notadas igualmente, sino un par de ellas destacadas de la masa, y las restantes, retiradas o totalmente ocultas. De este modo tiene un poder elocuente mucho mayor sobre todo el cuadro la parte realmente visible. Vemos aquí la misma relación que intentamos poner de manifiesto al hacer el parangón entre el *Descendimiento*, de Durero, y el de Rembrandt. Lástima que Tiépolo no tenga más que decirnos.

Esta concentración del cuadro en efectos singulares y detonantes ha de ir combinada necesariamente con una más aguda predisposición por lo que a lo momentáneo se refiere. En la narración clásica del siglo XVI, si se la compara con la posterior, se observará que todavía se atiene más a la situación, más a lo permanente, o, mejor dicho, que aún dispone con amplitud del tiempo, mientras que luego el momento se angosta y en realidad la representación sólo apresa el punto breve y culminante de la acción.

Se puede traer a colación aquí la historia de Susana, del Antiguo Testamento. La antigua imagen histórica no es, en realidad, el asedio de la mujer, sino que muestra a los dos viejos contemplando de lejos su víctima o corriendo hacia ella. Sólo poco a poco, con el desarrollo del sentido dramático, aparece el momento en que el enemigo hace presa en su víctima y murmura a su oído palabras ardientes. Y del mismo modo, la violenta escena

en que Sansón es reducido por los filisteos fue saliendo poco a poco del esquema del durmiente que se ve privado de sus cabellos mientras reposaba tranquilo en el regazo de Dalila.

Variaciones tan radicales de concepción no pueden ser definidas, naturalmente, partiendo de un solo concepto. Lo que según la idea de nuestro capítulo es nuevo, designa una parte del fenómeno, pero no el total. Cerraremos la serie de estos ejemplos con el tema del paisaje, volviendo al terreno del análisis óptico-formal.

Un paisaje de Durero o de Patinir se distingue de cualquier paisaje de Rubens por el ensamble de las distintas partes de contextura autónoma en que se percibe un cálculo total, ciertamente, pero que, con todas sus gradaciones, no acaba de ofrecernos la impresión de un motivo decisivamente ductor. Sólo poco a poco se van deshaciendo los obstáculos que separan, los fondos se compenetran, y uno de los motivos del cuadro carga con la preponderancia definitiva. Ya los paisajistas de Nuremberg sucesores de Durero, los Hirschvogel y Lautensack, construyen de otro modo; en el espléndido paisaje invernizo de Brueghel (fig. 77) avanza con decidida violencia hacia el interior del cuadro la fila de árboles que parten de la izquierda, y el problema de los acentos cobra de pronto un nuevo aspecto en el cuadro. Luego viene la unificación por medio de las grandes franjas de luz y sombra, difundidas muy especialmente por Jan Brueghel. Elsheimer secunda por otro lado con la unidad de largas filas de árboles o de colinas dispuestos sesgadamente en el espacio, que tienen su resonancia en los repechos diagonales de los paisajes de dunas de Van Goyen. Para abreviar: cuando Rubens sacó la resultante, nos encontramos con un esquema que, constituyendo el polo opuesto a Durero, encuentra su mejor ilustración en el cuadro titulado *La recolección del heno en Mecheln* (fig. 138).

Un paisaje llano, de praderías, abierto por un camino torcido que va hacia el fondo. Con la marcha de los animales y del carro

se subraya el movimiento cuadro adentro, mientras que las mozas, que marchan por un lado, mantienen el plano. La curva del camino acompasa con el giro de las nubes, que parte, claro, del lado izquierdo y se remonta en el cielo. Allá en el fondo «está» el cuadro, como suelen decir los pintores. La claridad del cielo y de los prados iluminados (oscurecidos en la fotografía) atrae la primera ojeada hasta lo más apartado del fondo. Ya no hay la menor huella de partición por zonas aisladas. Ni árbol que se pudiera concebir como algo autónomo fuera del movimiento general de forma y luz del cuadro.

Cuando Rembrandt, en uno de sus paisajes más populares, el aguafuerte de las tres encinas (fig. 139), hace confluir más aún los acentos sobre un solo punto, obtiene con ello, desde luego, un nuevo y significativo efecto, pero en el fondo obedece al mismo estilo. Nunca hasta entonces se había visto a un motivo enseñorearse por modo tal del cuadro. No son los árboles solamente, desde luego, sino el disimulado contraste de la planicie que se dilata y del terreno que se yergue. Pero la preponderancia la tienen los árboles. A ellos está subordinado todo, incluso los movimientos de la atmósfera: el cielo ciñe con un halo a las encinas, que tienen aire triunfador. Así recuerda uno haber visto en Claude Lorain magníficos árboles únicos que, precisamente por insólitos, resultan tan nuevos en el cuadro. Y cuando sólo hay en éste un país llano a lo lejos y el alto cielo por encima, entonces la fuerza de la línea única del horizonte es la que puede imprimir carácter barroco al paisaje. O bien la relación espacial entre cielo y tierra, si es que la poderosa masa de aire llena con poder abrumador el plano del cuadro.

He aquí la concepción bajo el signo de la unidad única, que, a partir de este momento, hará también posible la representación de la grandeza del mar.

4. *Lo histórico y lo nacional*

Quien compare la historia de Durero con una historia de Schongauer, por ejemplo, *La prisión de Cristo* (fig. 140), del grabado en madera de *La Gran Pasión*, con la misma estampa que corresponde en la serie de grabados de Schongauer (fig. 141), volverá a sorprenderse una vez más del efecto firme en Durero, de la claridad y amplitud con que describe. Se dirá que la composición está mejor meditada y que la historia enfoca mejor lo esencial; pero aquí no se trata en primer término de diferencias de calidad en cuanto a aportaciones individuales, sino de las diferentes formas de representación que, muy por encima del caso particular, han contribuido necesariamente al proceso íntegro de formación del pensamiento artístico. Recurrimos nuevamente a la característica de la fase preclásica, después de haber indicado al comienzo lo fundamental.

Sin duda, ofrece mayor claridad la composición de Durero. Cristo domina como forma sesgada todo el cuadro, y esto hace que el motivo de la violencia de que es objeto sea visible desde cualquier distancia. Las gentes que tiran de Él agudizan con el contraste de la dirección opuesta la fuerza de su sesgado. Y el tema de san Pedro y Malco queda, como mero episodio, subordinado al tema principal. Constituye uno de los rellenos o decoraciones simétricas de las esquinas. En Schongauer no se define todavía lo que es principal y lo que es secundario. No dispone aún de un claro sistema de direcciones que se contrarresten. A trechos aparecen unas figuras apelotonadas y embrolladas, y otras, desasidas y vacilantes. El conjunto es relativamente monótono frente a las composiciones perfectamente contrastadas del estilo clásico.

Los Primitivos italianos tienen, como italianos, una sencillez y transparencia mayores que Schongauer —por eso les parecían pobres a los alemanes—; pero también aquí se trata de esa diferencia que separa el cuatrocientos del quinientos: la organización poco diferenciada y, por lo mismo, insuficientemente autónoma

en sus elementos parciales. Remitiremos al lector a dos conocidos ejemplos: la *Transfiguración* de Bellini (Nápoles), y la de Rafael. En la primera, tres figuras en pie, de igual valor, y unas junto a otras: Cristo entre Moisés y Elías, sin sobresalir, y a sus pies otras tres figuras de igual valor: los discípulos. En la segunda, por el contrario, no sólo fue recogido en una forma amplia todo lo dispuesto, sino que todo aquello que tenía individualidad dentro de la forma fue dispuesto en animado contraste. Cristo, como figura principal, por encima de los acompañantes (vueltos ahora hacia Él); los discípulos, colocados en una definida relación de dependencia; todo coordinado y, no obstante, cada motivo desenvolviéndose aparentemente por sí mismo. La ganancia en claridad objetiva que obtuvo el arte clásico de tal articulación y contrastación exigiría capítulo aparte. Aquí nos interesa por de pronto ver entendido el principio como principio decorativo. Y en este sentido se evidencia su eficacia tanto en los cuadros religiosos como en los de historia.

Si se piensa en Fra Bartolommeo o en Tiziano, ¿no parece entonces la coordinación sin contraste, la multiplicidad sin verdadera unidad, lo que hace rebuscadas y endebles las composiciones de Botticelli o de Cima? Sólo cuando fue reducido a sistema íntegramente el conjunto, pudo despertarse el sentido de diferenciación de las partes integrantes, y sólo dentro de una unidad estrictamente concebida pudo desarrollarse la forma parcial en busca del efecto independiente.

Si este proceso se puede seguir en los cuadros narrativos de altar y no significa ya sorpresa para nadie, son precisamente las observaciones de esta clase, sin embargo, las que llegan a hacer comprensibles la historia del dibujo y de los cuerpos y las cabezas. La organización de un torso, tal como lo presenta el Alto Renacimiento, es absolutamente idéntica a la que evidencia, en grande, la composición de los cuadros de figuras: unidad, sistema, manifestación de contrastes, que cuanto más ostensible rela-

ción mutua presenten, tanto mejor se comprenderán como partes de significación integrante. Y esta evolución, si se excluyen las diferencias nacionales generales, es la misma en el Norte que en el Sur. El dibujo en los desnudos del Verrocchio es al dibujo de Miguel Ángel exactamente lo mismo que el dibujo de un Hugo van der Goes al de Durero; o, dicho de otro modo: el cuerpo de Jesús en el *Bautismo* (fig. 142), del Verrocchio (Florencia, Academia), se sitúa estilísticamente en la misma fase que el desnudo de Adán (fig. 143) en el pecado original de Hugo van der Goes (Viena): a pesar de toda la finura naturalista, la misma falta de articulación y de manejo consciente de los efectos de contraste. Si luego, más tarde, en el *Adán y Eva* grabado por Durero, o en el cuadro de Palma (fig. 48), se van separando unos de otros los grandes contrastes de forma, y el cuerpo hace el efecto de un sistema perfectamente claro, no ha de entenderse esto como «adelanto en el conocimiento de la naturaleza», sino como formulaciones de la impresión del natural sobre una base decorativa nueva. Y aun allí donde hay que hablar de influjo antiguo, la adopción del esquema antiguo fue sólo posible cuando se contó con la premisa de la sensibilidad decorativa coincidente.

En las cabezas está la relación mucho más clara, porque en ellas se convierte en animada unidad, sin cesuras artificiales, un inerte grupo de formas dadas que aparecían en laxa yuxtaposición. Naturalmente que estos efectos pueden describirse, pero que no se comprenderán mientras no se los experimente. Un holandés cuatrocentista como Bouts (fig. 119), y su contemporáneo italiano Credi (fig. 144), son semejantes en que las cabezas ni en aquél ni en éste están sometidas a un sistema. Las formas de la cara no se mantienen en tensión recíprocamente, y por lo mismo no hacen el efecto, en realidad, de partes autónomas. Si de la contemplación de estos cuadros pasamos a la de un Durero (fig. 22) o a la del retrato de Orley (fig. 105), tan próximo al de Credi por el motivo (por la disposición), parece como si por vez prime-

ra notásemos que la boca tiene forma horizontal y como si se quisiera hacerla valer con voluntad decidida frente a las formas verticales. Pero en el mismo instante en que la forma adopta las direcciones elementales se solidifica el conjunto: cada elemento o parte adquiere un significado nuevo dentro de la totalidad. Ya hemos hablado oportunamente del aditamento característico del tocado. Todo lo que integra el cuadro, además del retrato mismo, participa de idéntica transformación. La arista de una ventana, por ejemplo, no aparece en el siglo XVI sino cuando está llamada a desempeñar, como forma, un papel de oposición de marcado contraste.

A pesar de que los italianos tienen por naturaleza una inclinación muy pronunciada por lo tectónico, y por consiguiente por el sistema de las partes autónomas, los resultados de la evolución son de una sorprendente equivalencia en el sector germánico. La cabeza del embajador francés por Holbein (fig. 130) evidencia exactamente la misma acentuación que el *Pedro Aretino* dibujado por Rafael (fig. 145) en el grabado de Marc Anton. Precisamente con paralelos internacionales de esta índole es como se agudiza la sensibilidad y se capacita para percibir esas relaciones de efectos entre las partes y el todo, tan difíciles de describir.

Esto es lo que necesita el historiador para apreciar el proceso que va de Tiziano a Tintoretto y al Greco, y de Holbein a Moro y a Rubens. «La boca se ha hecho más elocuente y los ojos más expresivos», se suele decir. No cabe duda; pero es que aquí no se trata sólo del problema de la expresión, sino de un esquema de unificación con cabos distintos, que también, por lo que se refiere a la ordenación del cuadro en conjunto, rige como principio decorativo. Las formas comienzan a fluir, y con esto surge una nueva unidad con una nueva relación entre las partes y el todo. Ya Corregio tuvo el sentimiento claro de los efectos, que surgen de la forma parcial despojada de autonomía. En su última época, Miguel Ángel, y también Tiziano, ambos a su manera, se afanan

por lo mismo, y Tintoretto, y sobre todo el Greco, acometen con verdadera pasión el problema de hacer salir de la existencia singular destruida la suprema unidad del cuadro. Al hablar de existencia singular no ha de pensarse sólo en los distintos cuerpos; el problema existe lo mismo para la simple cabeza que para la composición de figuras, para el color que para las direcciones geométricas del cuadro. Sin duda, es imposible determinar cuándo se llega a alcanzar el punto en que ha de aplicarse el nuevo nombre de estilo. Todo es transición y todo es relativo en el efecto. El grupo del *Rapto de las Amazonas*, de Juan Bolonia (Florencia, Loggia dei Lanzi) —para concluir con un ejemplo plástico—, parece concebido sobre una absoluta unidad considerado desde el punto de vista del Alto Renacimiento; pero si se le compara con Bernini, con su primer *Rapto de Proserpina*, nos parecerá que todo se deshace en efectos singulares.

De todas las naciones, la que con más pureza expresó el tipo clásico fue la italiana. Ésta es la gloria de su arquitectura y de su dibujo. Tampoco durante el barroco fue tan allá como los alemanes en la anulación de la independencia de las partes. El contraste de fantasías nacionales se pudiera caracterizar mediante una comparación musical: el tañido de las iglesias italianas se sigue reduciendo a determinadas figuras tónicas; cuando tañen nuestras campanas (Alemania) la fusión de unas figuras con otras da la sonoridad armónica. La comparación con el «campaneo» italiano, sin duda, no es completamente exacta: lo decisivo en el arte es la demanda de formas autónomas dentro de un todo concluso. Para el Norte es significativo, no cabe duda, que no haya producido más que un Rembrandt, en el cual parecen surgir de fondos misteriosos la forma cromática y lumínica; pero lo que se llama unidad barroca del Norte no queda liquidado con el caso de Rembrandt. Se evidencia desde un principio en esta unidad un sentimiento general para la inmersión de lo singular en el conjunto, el sentimiento de que toda esencia sólo en conexión con las de-

más, con el mundo todo, puede cobrar sentido y significación. De aquí la predilección por las escenas de gran masa, que sorprendían a Miguel Ángel como típicas de la pintura septentrional. Censuró (si hemos de creer a Francesco de Holanda) que los alemanes ofreciesen demasiado de una vez, sosteniendo que un motivo era suficiente para un cuadro. El italiano no pudo apreciar en esto el punto de partida nacional y diferente. Pero no se necesita que las figuras sean muchas, basta con que la figura aparezca unida, con unidad indisoluble, a todas las demás formas del cuadro. El *San Jerónimo en su celda*, de Durero, todavía no evidencia unidad en el sentido del siglo XVII, pero presenta por la compenetración de formas la posibilidad de una fantasía exclusivamente septentrional.

Cuando luego, a fines del XVIII, se propuso el arte occidental ensayar un nuevo arranque, una de las primeras declaraciones de la crítica moderna fue que ella, en nombre del arte verdadero, exigía de nuevo el aislamiento de lo singular. La joven de Boucher (fig. 146), desnuda sobre el sofá, constituye una unidad formal con las telas y con todo lo demás del cuadro; su cuerpecito se desplomaría si se le retirase la coordinación. En cambio, la *Madame Récamier*, de David, es de nuevo la figura independiente y conclusa en sí misma. La belleza del rococó descansa en el conjunto indisoluble; para el nuevo gusto clásico la figura bella es lo que fue en otros tiempos: una armonía de masas orgánicas perfectas en sí mismas.

ARQUITECTURA

1. *Observaciones generales*

Siempre que aparece un nuevo sistema de formas es natural que por de pronto el detalle se evidencie con cierto énfasis. No falta la conciencia de que el conjunto posee un significado superior, pero hay cierta complacencia en sentir lo singular como ente individual que se sostiene en la impresión de conjunto. Así

acontecía cuando el estilo moderno (Renacimiento) estaba en manos de los Primitivos. Éstos son lo bastante maestros para no permitir que lo singular impere; pero, no obstante, pide ser contemplado por sí solo dentro del conjunto. El equilibrio viene con los clásicos. Una ventana sigue siendo entonces una parte claramente aislada; pero no se particulariza para la sensación, no se la puede contemplar sin que se haga efectiva al mismo tiempo su coordinación con la forma mayor en que está, el lienzo, el plano total de la pared; e inversamente, si es el conjunto de lo que se considera, se le evidenciará al espectador inmediatamente hasta qué punto está el todo condicionado por las partes.

Lo que el barroco trae de nuevo no es, pues, la unificación misma, sino aquel concepto de absoluta unidad en que la parte como valor autónomo queda más o menos anulada por el conjunto. Ya no hay combinación de bellos detalles en una armonía en la que siguen alentando sin perder su independencia, sino que los elementos se han sometido a un motivo total dominante, y sólo la cooperación efectiva con el total es lo que les da sentido y belleza. Aquella definición clásica de lo perfecto, de L. B. Alberti, según la cual la forma ha de ser de tal naturaleza que no se pueda variar ni quitar el menor trozo sin destruir la armonía del conjunto, sirve tanto para el Renacimiento como para el barroco. Cualquier conjunto arquitectónico es una perfecta unidad; pero el concepto unidad tiene otro sentido en el arte clásico que en el barroco. Lo que para Bramante era unificación es para Bernini multiplicidad, a pesar de que a su vez Bramante, frente a la multiplicidad de los Primitivos, puede ser llamado simplificador.

La unificación barroca tiene lugar de diversos modos. Unas veces se conseguirá la unidad mediante anulación uniforme de la autonomía de las partes, y entonces se constituirán motivos sueltos en dominantes respecto de los demás subordinados. En el arte clásico hay también predominio y subordinación; pero en él la

parte subordinada sigue teniendo un valor independiente, mientras en el barroco el órgano dominante mismo pierde más o menos su sentido si se le sustrae a la dependencia del conjunto.

En este sentido se transforman entonces las series formales verticales y horizontales, apareciendo esas grandes composiciones profundas dotadas de unidad en que sectores enteros del espacio renuncian a su independencia por favorecer el nuevo efecto de la totalidad. En esto hay, sin duda, una intensificación. Pero esta transformación del concepto de unidad no tiene nada que ver con motivos sentimentales, al menos para poder decir que un mayor carácter de la generación haya pedido los órdenes colosales que unen cuerpos arquitectónicos, o bien que la alegría del Renacimiento haya creado el tipo de elementos independientes, y que la gravedad del barroco se propusiera la represión de esta autonomía. Es, desde luego, de un efecto placentero ver mecerse la belleza en puros elementos libres, pero también el tipo contrario dio forma a lo placentero. ¿Hay algo más jovial que el rococó francés? Y, sin embargo, a esta época no le había sido posible recurrir a los medios expresivos propios del Renacimiento. Y en esto precisamente es donde está el problema para nosotros.

Esta evolución coincide al parecer con la evolución en el sentido de lo pictórico y lo atectónico, que nos ocupó ya oportunamente. El efecto pictórico de movimiento continuado va siempre unido a una cierta pérdida de independencia de los elementos, y toda unificación se hallará dispuesta siempre a entablar enlace con los motivos del gusto atectónico, como, por el contrario, la belleza organizada es fundamentalmente amiga de todo lo tectónico. A pesar de lo cual, los conceptos de múltiple unidad y de unidad única piden también aquí un tratamiento especial. Precisamente en la arquitectura cobran los conceptos una evidencia inusitada.

2. *Ejemplos*

La arquitectura italiana, sobre todo, ofrece ejemplos de claridad realmente ideal. Y al decir esto incluimos a la escultura, pues lo que posee en peculiaridad frente a la pintura sale a luz principalmente en los temas plástico-arquitectónicos, como sepulcros y demás.

El sepulcro veneciano y el florentino-romano logran su tipo clásico mediante un continuado proceso de diferenciación e integración de formas. Los elementos se disponen cada vez más en decididos contrastes unos respecto de otros, y el conjunto logra con ello cada vez más el carácter de trabazón necesaria en el sentido de que no podrá variarse ningún elemento sin destruir el organismo total. El tipo primitivo y el clásico son unidades con elementos independientes. Pero en aquél la unidad es todavía laxa. La libertad no es completamente expresiva hasta que se enlaza con la rigurosidad. Cuanto más severo el sistema, más efectiva la independencia de los elementos dentro del mismo. Los sepulcros prelaciales de Andrea Sansovino en Santa María del Popolo (Roma) dan esta impresión, opuesta a la de Desiderio y a la de A. Rosselino; el sepulcro del Vendramin, de Leopardi, en San Giovanni e Paolo (Venecia), la contraria a la de los sepulcros de los *dux*, del cuatrocientos. Un resumen de inaudito efecto aporta Miguel Ángel en las sepulturas mediceas: la estructura sigue siendo esencialmente clásica, con elementos autónomos, pero el contraste de la figura central, erguida, con las yacentes apaisadas, llega a lo indecible. Hay que haber grabado bien en la imaginación el contraste conjunto que ofrecen estas obras para poder apreciar en su valor histórico evolutivo la producción de Bernini. Era imposible intensificar el efecto sobre la base de la forma parcial aislada; pero el barroco no se preocupa por esto: caen las vallas ideales entre figura y figura interpuestas, y en movimiento amplio y único fluye la masa total de la forma configurada. Esto rige tanto para el sepulcro de Urbano VIII, en San Pedro, como para el de Alejandro VII (figs. 83 y 84), más unificado todavía.

En ambos casos se ha prescindido, en aras de la unidad, del contraste de una figura sentada y principal con otras figuras accesorias y yacentes: las figuras coordinadas aparecen de pie y en inmediato contacto óptico con la figura dominante del papa. Dependerá del espectador el llegar a percibir más o menos esta unidad. A Bernini se le *puede* leer también deletreándole, mas no pide ser así interpretado. Quien haya comprendido el sentido de este arte sabe que en él no sólo fue concebida la forma parcial en relación con el todo —esto fue ley también para los clásicos—, sino que entregó su independencia al conjunto, y que sólo por éste alienta y vive.

En el ramo de las construcciones civiles italianas se puede decir que el ejemplo clásico de unidad múltiple renacentista es la Cancellería romana (fig. 147), aunque el palacio no lleve ya la firma de Bramante. Una zonificación de tres pisos, de un efecto completamente cerrado, pero en evidentes existencias exclusivas: el piso bajo, el resalto de las esquinas, las ventanas y los paños murales. Lo mismo ocurre en la fachada del Louvre, de Lescot. Lo mismo en el palacio de Otón-Enrique, de Heildelberg. En todas partes, la equivalencia de las partes homogéneas.

Si se mira con más atención, se verá uno impulsado, sin embargo, a limitar el concepto de equivalencia. El piso bajo de la Cancellería está caracterizado perfectamente como planta baja en relación con los superiores, y resulta así en cierto modo subordinado. Las pilastras orgánicas aparecen más arriba; y en esta serie de pilastras que descompone los muros en paños aislados tampoco se buscó una coordinación sencilla, sino más bien el turno de paños anchos y estrechos. Esto es lo que ha de llamarse, aunque sólo condicionalmente, coordinación del estilo clásico. La forma cuatrocentista previa la tenemos en el palacio Rucellai (fig. 148), de Florencia. Aquí domina la absoluta igualdad de los paños, y, por lo que respecta a la organización, la absoluta igualdad de los pisos. Para los dos edificios rige el mismo concepto

superior: sistema a base de partes independientes; pero la Cancellería cuenta ya con una organización de la forma más tensa. La diferencia es idéntica a la apuntada al tratar del arte representativo, como simetría laxa del cuatrocientos y simetría rigurosa del quinientos. En el cuadro de Botticelli, del Museo de Berlín, donde están María y los dos Juanes, la yuxtaposición de las tres figuras es de una equivalencia completa, y María tiene una preeminencia formal sólo como figura que ocupa el centro; en un clásico como Andrea del Sarto —pienso en la *Madonna delle Arpie*, en Florencia—, María está en todo realzada sobre sus acompañantes sin que éstos hayan dejado de gravitar sobre sí mismos. Todo está en eso. El carácter clásico de la serie de paños de la Cancellería está en que los mismos paños angostos tienen un valor proporcional también independiente, y en que la planta baja es un elemento que, a pesar de su subordinación, tiene su belleza en sí mismo.

Un edificio como la Cancellería, que puede ser descompuesto en simples elementos bellos, es la réplica arquitectónica de la configuración de la *Bella*, de Tiziano (fig. 132). Y si opusimos a ésta la *Venus* de Velázquez como tipo de producto interpretado con absoluta unidad, no nos costaría ningún trabajo indicar para el cuadro español un paralelo arquitectónico.

Apenas se había formado el tipo clásico y ya se anunciaba el deseo de vencer la multiplicidad con más amplios motivos generales. Suele hablarse mucho, a propósito de esto, del nuevo y grandioso ánimo que fue preciso para provocar unas formas de tan dilatada amplitud. Injustamente. ¿Quién no está convencido de que los grandes señores del Renacimiento —¡entre ellos un papa Julio!— recurrieron a lo más sublime a que podía aspirar la voluntad humana? Pero no todo es posible en cualquier tiempo. La forma de belleza de múltiples elementos había de ser vivida antes de que fuera posible pensar en los órdenes simples. Miguel Ángel y Palladio son transiciones. El tipo puramente barroco

oponible al de la Cancellería lo representa en Roma el palacio Odescalchi (figura 149), el cual ostenta en sus dos pisos superiores aquel orden colosal que se convierte desde entonces en norma para el Occidente. Esto hace que la planta baja cobre un pronunciado carácter de zócalo, es decir, que venga a ser elemento sin autonomía. Si en la Cancellería un entrepaño, una ventana cualquiera, una pilastra, tenían su belleza expresada por sí misma con claridad, las formas se manejan en este otro caso de modo que entran más o menos a participar en un efecto de masa. Los paños separados por las pilastras no representan ningún valor de significación fuera del conjunto. Se ha procurado la fusión de las ventanas con las pilastras, y estas mismas no producen ya efecto de formas sueltas, sino que parecen integrantes de la masa. El palacio Odescalchi es un principio. La arquitectura posterior avanzó mucho en el sentido indicado. El palacio Holnstein (hoy palacio arzobispal); de Munich (fig. 150), delicada obra del viejo Cuvilliés, es todo ya superficie movida no hay ningún paño mural aprehensible, las ventanas se funden por completo con las pilastras y éstas han perdido casi totalmente la significación tectónica.

La consecuencia de los hechos dados es que la fachada barroca busque la acentuación en algunas de sus partes, constituyendo con preferencia un motivo central dominante. En efecto, ya en el palacio Odescalchi desempeña un papel importante la relación entre el centro y las alas. Pero antes de entrar en esto hemos de compulsar la idea de que el esquema a base del orden colosal de pilastras o columnas fuese el único, o por lo menos el predominante.

En las fachadas cuyos pisos no se ven recogidos por líneas verticales, también se pudo satisfacer el deseo de unidad. Reproducimos el palacio Madama (fig. 151), de Roma, actual palacio del Senado. Un observador superficial pudiera creer que su apariencia no se distingue esencialmente de la vigente en el Renacimiento. Lo decisivo es el grado en que se perciben los elementos

como factores autónomos e integrantes y el grado en que lo singular se funde en el conjunto. Lo característico aquí es que junto al efecto sorprendente del movimiento total de los planos pierde efecto cada piso como tal, y que junto al vivo lenguaje del cornisamento de los ventanales, que impresiona como masa, apenas se percibe ya la ventana suelta como parte constitutiva del conjunto. Así se encauzan los efectos múltiples que consiguió el barroco septentrional aun sin dispendio plástico. Sólo con el ritmo de las ventanas que han perdido su independencia puede comunicársele al muro un vigoroso efecto de masa en movimiento.

Pero, como dijimos, en el barroco existe siempre la tendencia a agudizar: se concentra el efecto en un motivo principal, que mantiene a los motivos secundarios en una carencia de autonomía permanente, pero que a pesar de todo permanece sujeto a dicho acompañamiento y no podría significar nada por sí solo. Ya en el palacio Odescalchi avanza el centro a lo ancho, aunque muy poco, sin importancia práctica, y a los lados resultan cortas y con menos interés, relativamente, las alas, sin independencia (más tarde han sido alargadas). Esta clase de estilo subordinante utiliza en gran escala pabellones centrales o de esquina en las construcciones palaciales; pero también se encuentran en las pequeñas casas burguesas resaltos centrales cuya saliente no pasa con frecuencia de un par de centímetros. En fachadas largas pueden aparecer en vez de un acento central dos acentos laterales, dejando vacío el centro; naturalmente que no en las esquinas —esto sería Renacimiento (véase la Cancellería de Roma)—, sino apartados de las esquinas. Ejemplo: Praga, palacio Kinsky.

En las fachadas de las iglesias se repite la misma evolución en lo esencial. El Alto Renacimiento italiano le dejó al barroco, completamente acabado ya, el tipo de fachada de dos pisos con cinco paños abajo y tres arriba relacionados por volutas. Después van perdiendo los paños cada vez más su independencia proporcional, y la serie de elementos equivalentes será sustituida por el

predominio decisivo del centro; en éste radican los más fuertes acentos plásticos y dinámicos, como culminación de un movimiento ondulante que procede de los lados. Para conseguir la unidad del orden vertical no acudió casi nunca el edificio religioso barroco al recurso de acoplar los pisos: mantiene los dos cuerpos, pero cuida de que uno de ellos ostente la supremacía.

Ya hicimos notar antes, en ocasión oportuna, la analogía de la evolución en un terreno tan distante como es el paisaje neerlandés, y será conveniente repetir aquí la indicación, para no quedar estancados en hechos sueltos de la historia arquitectónica y para mantener vivo en la conciencia el principio esencial. En realidad, es la misma idea del efecto simplificado y recogido en puntos aislados la que distingue al paisaje holandés del siglo XVII de la descripción, uniformemente valorizadora, propia del siglo XVI.

Es claro que los ejemplos no los facilita sólo la gran arquitectura: se pueden tomar también del pequeño mundo de los muebles y los utensilios. Podrán alegarse razones prácticas ante la transformación del armario renacentista, de dos cuerpos; en el barroco, de uno solo; pero la transformación se basaba en la orientación general del gusto, y se hubiera impuesto indudablemente de todos modos.

Para toda serie de formas horizontales busca el barroco la agrupación simplificadora. Cuando decora las filas de sillas corales, tan uniformes, se complace en recoger los respaldos bajo un arco ondulado, así como hace que hasta la disposición de los soportes de las naves de la iglesia graviten hacia el centro de la serie, sin razón práctica alguna. (Véanse las sillas del coro de la iglesia de San Pedro, de Munich, fig. 152).

En ninguno de estos casos se apura sin duda el fenómeno con anotar el gran motivo que lo recoge todo; el efecto de unidad está siempre supeditado a una transformación de los elementos, de tal suerte, que a éstos les sea difícil hacerse valer como existen-

cias autónomas. La sillería coral a que nos referimos llega a cobrar uniformidad formal no sólo a causa del coronamiento arqueado, sino porque cada uno de los respaldos tiene tal conformación, que han de referirse unos a otros necesariamente. Ya no se sostienen por sí mismos.

Y en el ejemplo del armario sucede lo propio. El rococó reúne sus dos hojas bajo una cornisa ondulada que sirve de coronamiento. Ahora bien: si las dos hojas siguen la misma traza que la línea del remate, es decir, si se levantan por el centro, es natural que sólo como par puedan ser concebidas. La parte singular queda por completo despojada de independencia. Por esto mismo, las patas de la mesa rococó ya no se evidencian como formas constituidas, sino que se funden en el conjunto. Las exigencias atectónicas coinciden, como fundamentalmente afines, con las exigencias del gusto de la unidad absoluta. El resultado último es el de aquellos singulares interiores rococós —del género eclesiástico principalmente— en los cuales el mobiliario se adapta de un modo tan absoluto al conjunto, que no es posible separar las piezas ni siquiera con la imaginación. El Norte produjo cosas incomparables en este sentido.

A cada paso tropezamos con las diferencias generales de la fantasía nacional: los italianos crearon el elemento constitutivo con más libertad que los pueblos del Norte, y no le privaron nunca de su independencia tan totalmente como éstos. Los elementos libres no son una cosa que exista ya desde siempre, sino algo que ha de ser creado, es decir, que ha de ser sentido. Nos remitimos a las frases preliminares de este capítulo. La belleza especial del Renacimiento italiano radica en la aptitud única que tuvo para hacer del elemento —sea columna, lienzo de pared o sector espacial— algo perfecto, con reposo en sí mismo. La fantasía germánica no dejó que el elemento tuviese tal independencia. El concepto de la belleza orgánica es un elemento esencialmente neolatino.

Parece contradecir esto el que se atribuya precisamente a la arquitectura septentrional una individualización muy enérgica de los motivos aislados, el que una galería o una torre, por ejemplo, no se fundan con el conjunto, sino que con voluntad propia mantengan su personalidad. Pero este individualismo no tiene nada que ver con la libertad de los elementos en una conexión legítimamente vinculada. Ni tampoco está dicho todo con la acentuación de lo obstinado: lo característico es ver cómo estos brotes de arbitrariedad arraigan firme en la médula arquitectónica. Una de esas cornisas, por ejemplo, puede ser arrancada sin que mane sangre. Para la mentalidad italiana resulta un concepto de unidad incomprensible el que los elementos más heterogéneos puedan ser sometidos a una misma voluntad vital. La manera «salvaje» del primer Renacimiento alemán, como se ve, por ejemplo, en las Casas Consistoriales de Altenberg, Schwinfurt y Tothenburg, se aplacó paulatinamente; pero también en la monumentalidad comedida de los Ayuntamientos de Augsburg o Nuremberg alienta una secreta unidad de la fuerza formativa, muy diferente de la manera italiana. El efecto radica en el torrencial fluir de la forma, no en sus articulaciones y pausas. En toda la arquitectura alemana lo decisivo es el ritmo dinámico, no la «bella proporción».

Verdad que esto es, en general, propio del barroco, pero ha de especificarse diciendo que el Norte fue mucho más lejos que Italia por lo que se refiere al sacrificio de la significación de los elementos parciales en aras del gran ritmo dinámico total. Con esto llegó a conseguir efectos maravillosos, especialmente en los interiores. Y se puede decir, con razón, que en el arte arquitectónico alemán de iglesias y palacios en el siglo XVIII pone de manifiesto el estilo sus últimas posibilidades.

Tampoco en la arquitectura fue persistente y uniforme la evolución; en medio del barroco nos encontramos con reacciones del gusto plástico-tectónico, las cuales fueron a la vez, natural-

mente, reacciones a favor de los elementos aislados. El que una construcción clasicista, como la Casa Consistorial de Amsterdam (fig. 153), haya podido surgir coincidiendo con los últimos tiempos de Rembrandt debe poner en guardia a todo aquel que quiera, apoyándose en Rembrandt, generalizar sobre todo el arte holandés. Por otra parte, no se debe sobrestimar tampoco el contraste de los estilos. Podría creerse a primera vista que no había de haber en todo el mundo nada que contradijese tanto las exigencias de unidad barroca como esta casa, con sus acusadas divisiones de entablamento y pilastras y sus lisas ventanas abiertas en el muro. Pero es que la agrupación de masas aparece en la forma unificadora del barroco y los huecos o intervalos entre las pilastras ya no se expresan como paños bellos y aislados. Además, podemos observar en los cuadros de la época hasta qué punto podían ser y fueron vistas las formas bajo un efecto de totalidad. No es el simple hueco de la ventana el que significa algo, sino sólo el movimiento que resulta del conjunto de las ventanas. Sin duda es posible interpretar la obra de otro modo, y así, cuando hacia el año 1800 aparece de nuevo el estilo que aísla las formas, tiene en los cuadros del Ayuntamiento otra fisonomía.

Pero al llegar la nueva arquitectura ocurrió que los elementos volvieron a separarse súbitamente. La ventana vuelve a ser un todo formal por sí misma, los lienzos de pared recobran nueva existencia propia, el mueble se independiza en el espacio, el armario se descompone en elementos libres y la mesa vuelve a tener patas, verdaderos sustentáculos, que no están fundidos, como algo indisoluble, con el conjunto, sino que se distinguen del tablero y de los cajones como soportes verticales, que en casos dados pueden incluso desatornillarse.

Precisamente comparándole con una arquitectura clasicista del siglo XIX se podrá juzgar con exactitud un edificio como el Ayuntamiento de Amsterdam. Acordémonos del Neuen Konigbau de Klenze, en Munich: la planta baja, los intervalos de pi-

lastras, las ventanas…, simples elementos todos que, bellos en sí, se manifiestan también en el cuadro total como órganos independientes.

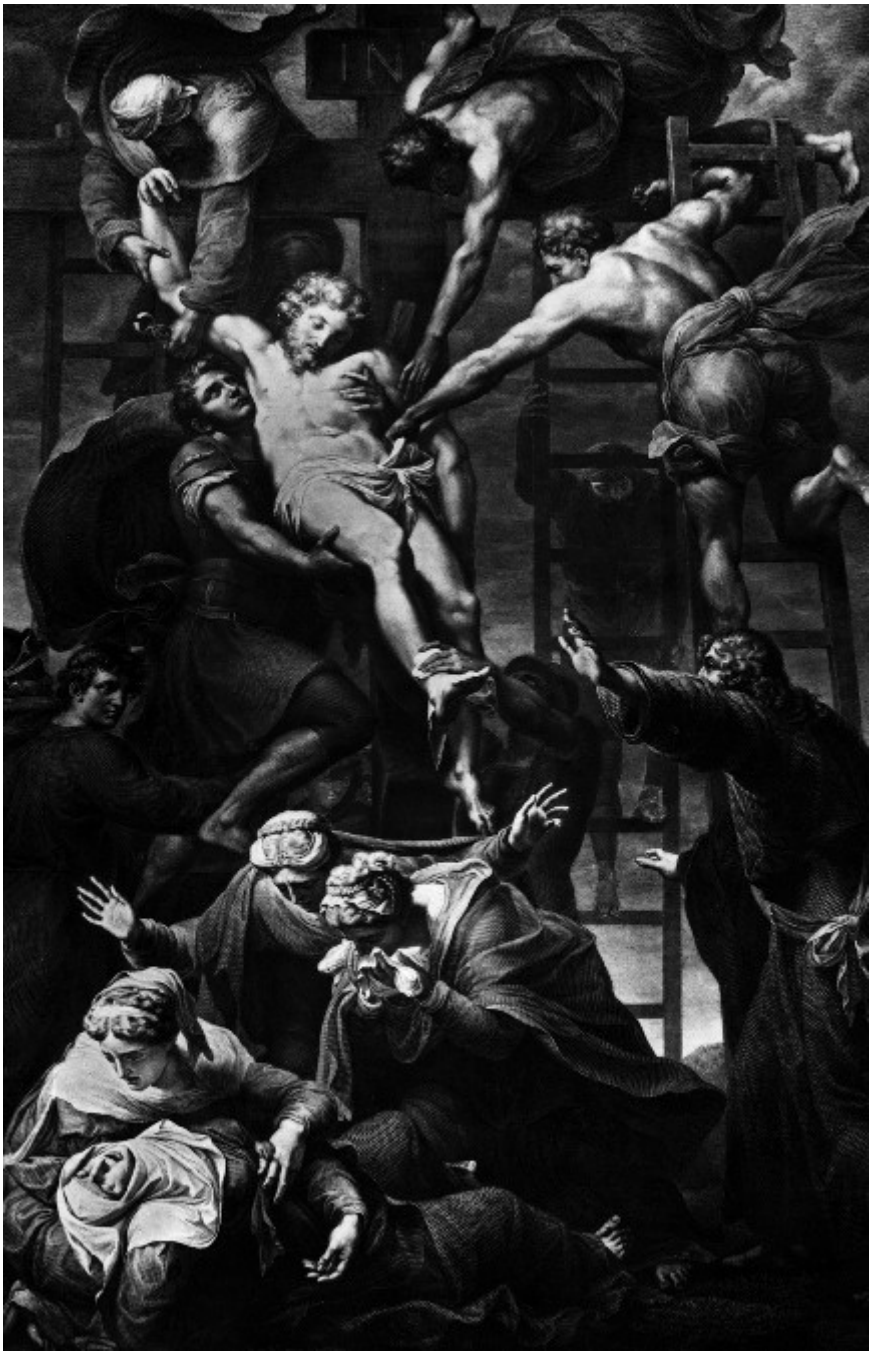

Fig. 123. Daniel de Volterra: *Descendimiento*.

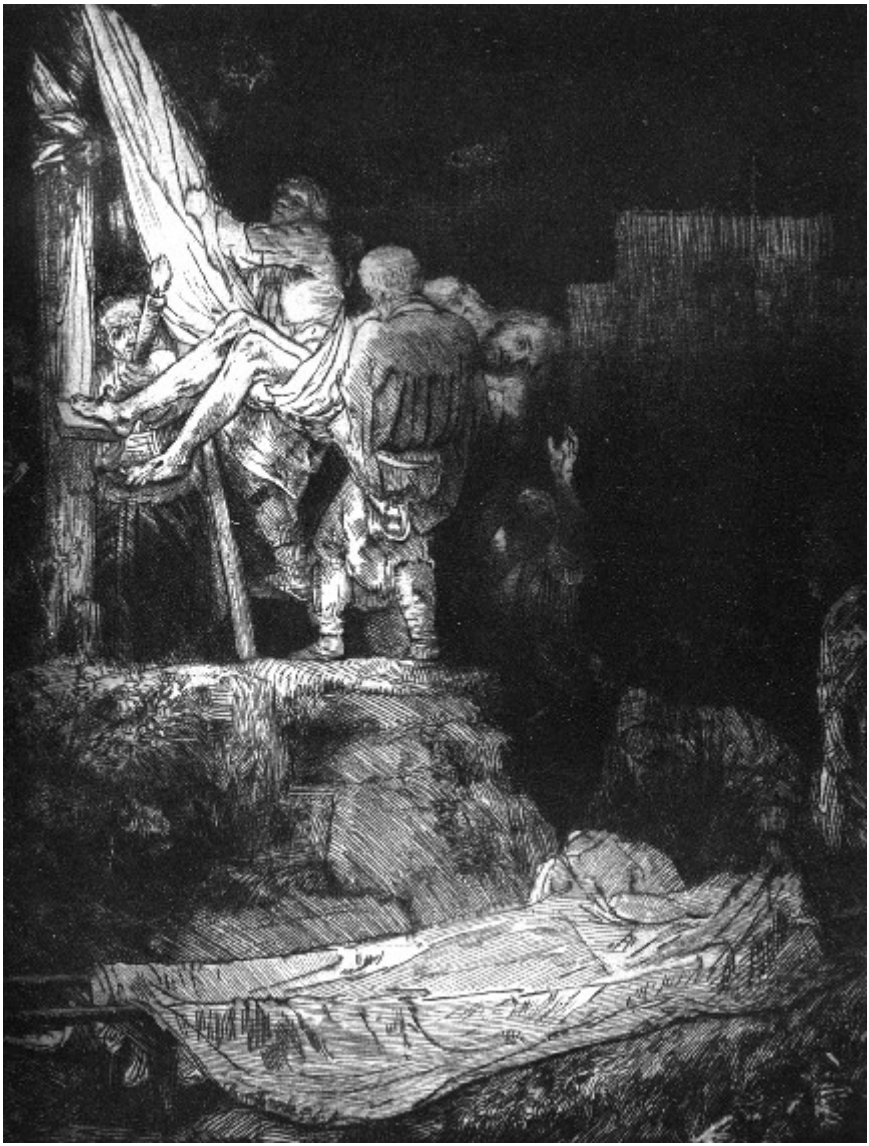

Fig. 124. Rembrandt: *Descendimiento*.

Fig. 125. Durero: *La muerte de María*.

Fig. 126. Rembrandt: *La muerte de María (Tránsito de la Virgen)*.

Fig. 127. Rubens: *Asunción*.

Fig. 128. Rembrandt: *Predicación de Cristo*.

Fig. 129. Vellert: *Saúl niño ante el Sumo Sacerdote*.

Fig. 130. Holbein: *Los embajadores* y detalle del retrato de Jean de Dinteville en página siguiente.

Fig. 131. Velázquez: *El cardenal Borja*.

Fig. 132. Tiziano: *Venus de Urbino (Bella tendida)*.

Fig. 133. Velázquez: *Venus del espejo*.

Fig. 134. Rembrandt: *Lección de anatomía*.

Fig. 135. Rembrandt: *Los síndicos de los paños*.

Fig. 136. Bosch: *La burla de antruejo*.

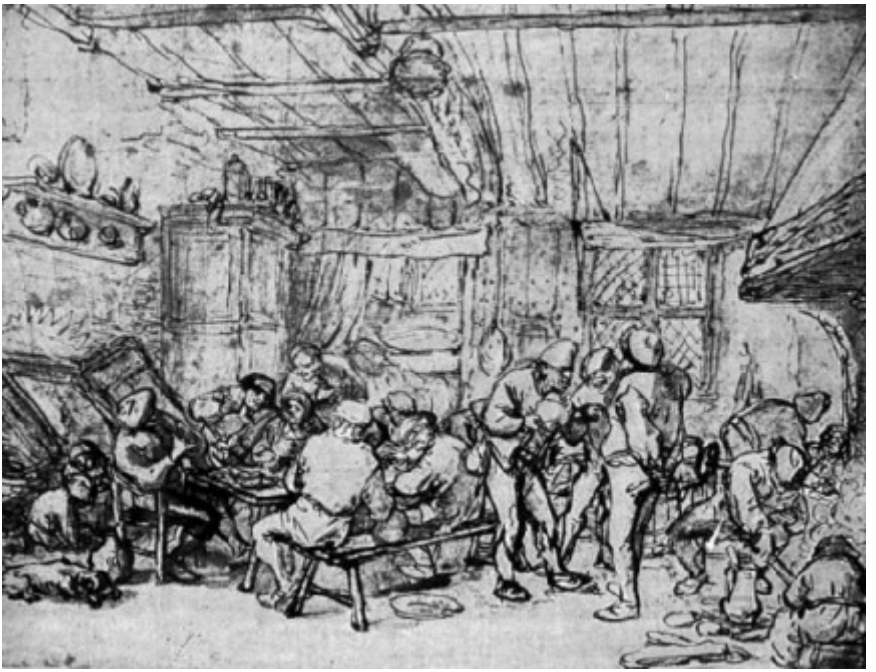

Fig. 137. Ostade: *Taberna aldeana*.

Fig. 138. Rubens: *La recolección de heno en Mecheln*.

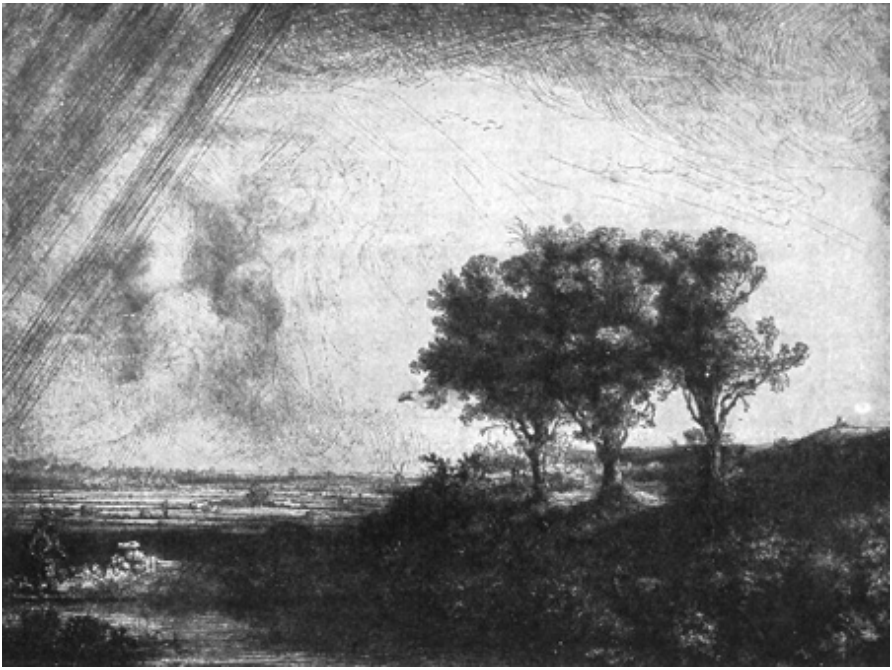

Fig. 139. Rembrandt: *Paisaje de las tres encinas*.

Fig. 140. Durero: *La prisión de Cristo*.

Fig. 141. Schongauer: *La prisión de Cristo*.

Fig. 142. Verrocchio: *El bautismo de Cristo*.

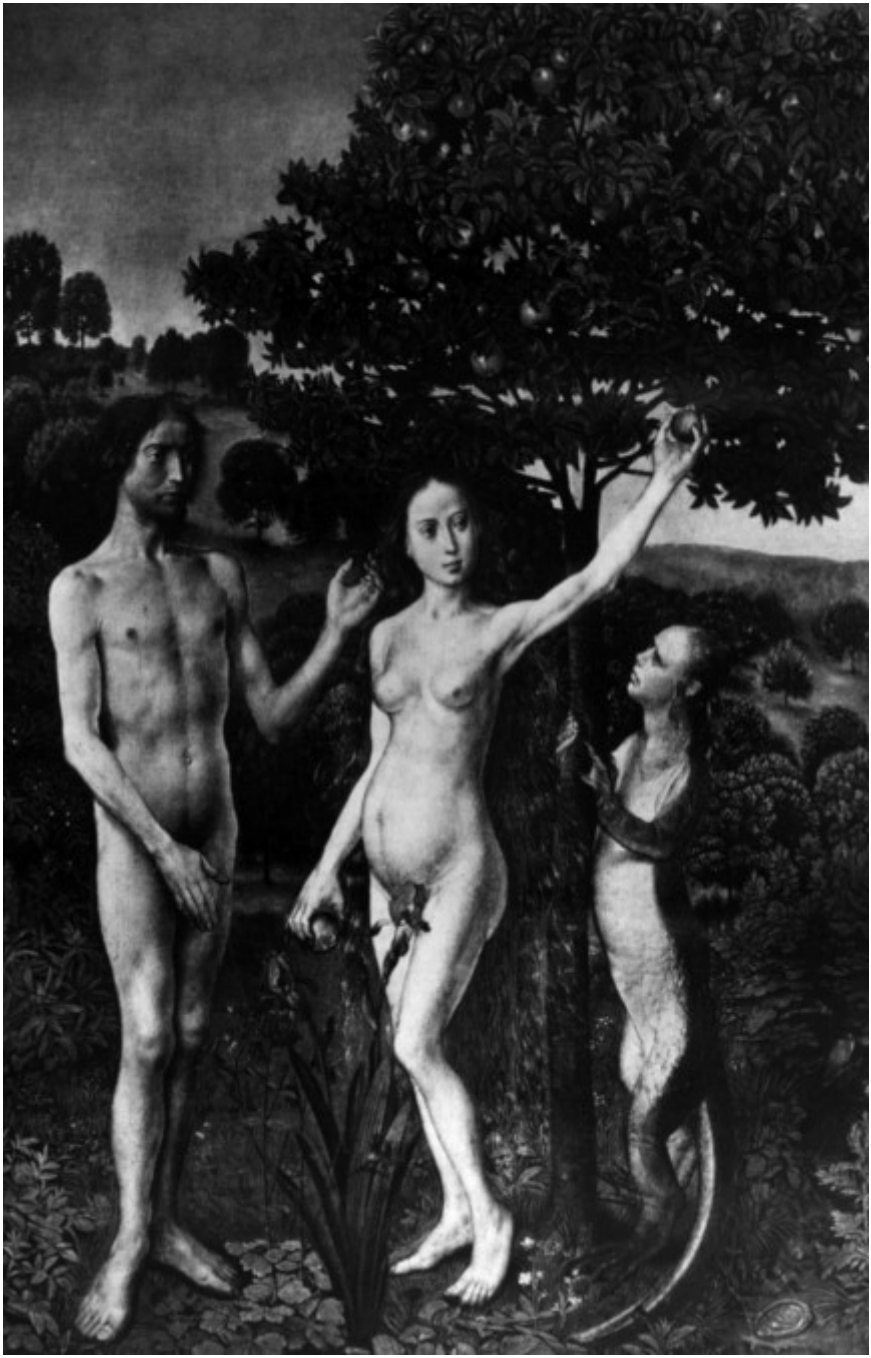

Fig. 143. Van der Goes: *Adán y Eva*.

Fig. 144. Lorenzo di Credi: *Retrato de Andrea Verrocchio*.

Fig. 145. Rafael: *Retrato de Pedro Aretino*.

Fig. 146. Boucher: *Joven recostada*.

Fig. 147. *Palacio de la Cancellería*, Roma.

Fig. 148. *Palacio Rucellai*, Florencia.

Fig. 149. *Palacio Odescalchi*, Roma.

Fig. 150. *Palacio Holnstein*, Munich.

Fig. 151. *Palacio Madama*, Roma.

Fig. 152. *Sillería coral de San Pedro*, Munich.

Fig. 153. Berk-Heyde: *Casa Consistorial de Amsterdam*.

V

LO CLARO Y LO INDISTINTO
(Claridad absoluta y relativa)

PINTURA

1. *Observaciones generales*

Toda época pidió a su arte que fuese claro, y al decir de una representación que no lo era, se quiso decir siempre que era defectuosa. Pero la expresión tuvo en el siglo XVI otro sentido que después. Para el arte clásico toda belleza va unida a la manifestación de la forma sin reserva alguna; en el barroco se llega a oscurecer la claridad absoluta aun allí donde la intención se atiene a la perfecta objetividad. La representación no coincidirá ya con el máximo de nitidez objetiva, sino que la eludirá.

Ahora bien: es sabido que todo arte progresivo tiende a dificultar cada vez más el problema de la visión, es decir, que una vez conseguido el problema de la representación clara sucederá por sí mismo que se le vayan presentando en el camino ciertas dificultades a la interpretación, que la forma plástica se complique y que el espectador a quien ya lo sencillo le resultaba demasiado transparente halle estímulo en la solución de un más complicado problema. Pero el caso es que la barroca veladura de la imagen, de que trataremos, no ha de entenderse sino parcialmente en ese sentido de un aumento de sugestión. El fenómeno es de índole más amplia y más profunda. No se trata de la difícil solución de un acertijo, con la que al fin se acierta; aquí quedará siempre un resto sin aclarar. El estilo de la claridad absoluta y relativa constituye un contraste de composición que ofrece un pa-

ralelo perfecto con los conceptos expuestos hasta aquí. Responde a dos concepciones fundamentalmente distintas y puede afirmarse que hay algo más que un deseo de mayor atractivo, a base de más difícil percepción, en el hecho de que el barroco sienta la vieja manera de presentar y ver la forma como algo antinatural que le es imposible utilizar.

Mientras que el arte clásico pone todos los medios representativos al servicio de la imagen formal clara, el barroco rehúye fundamentalmente la apariencia de que la imagen esté aderezada para la percepción y pueda llegar a ser enteramente percibida. Digo que rehúye la apariencia, entiéndase bien. En realidad está, naturalmente, calculado todo en vista del espectador y de sus necesidades ópticas. Toda verdadera oscuridad es antiartística. Pero, paradójicamente hablando, también hay una claridad de lo indistinto. El arte es arte aun cuando renuncia al ideal de la plena claridad objetiva. El siglo XVII encontró belleza en la oscuridad que devora la forma. El estilo del movimiento, el impresionismo, se atiene por naturaleza a una cierta imprecisión. Se recurre a ella no como producto de una concepción naturalista —porque la capacidad visual no proporcione imágenes absolutamente claras—, sino porque hay una predilección por la claridad latente. Sólo por esto llegó a ser posible el impresionismo. Sus premisas descansan en el terreno decorativo, no sólo en el imitativo.

Holbein, por el contrario, supo muy bien que las cosas no tienen en el natural la apariencia que en sus cuadros, que los bordes de los cuerpos no se recortan con una precisión tan uniforme como los suyos, que, al contrario, escapan más o menos a la mirada real las formas parciales de los adornos, bordados, barbas y demás. Pero él no hubiera concedido valor de crítica a la indicación de esta disconformidad de su arte con el modo de ver corriente. Para él no existía más que una belleza de la claridad absoluta. Y cabalmente en hacer valer esto veía la distinción entre arte y naturaleza.

Hubo artistas, contemporáneos y anteriores a Holbein, que fueron menos exigentes o, si se quiere, más modernos. Esto nada altera el hecho de que él represente el proclive máximo de una curva estilística. Pero hay que decir en general que el concepto de claridad no puede tomarse en un sentido cualitativo para diferenciar ambos estilos. Aquí se trata de distinta voluntad, no de capacidad distinta, puesto que la «oscuridad» barroca presupone siempre la claridad clásica a través de la cual pasó la evolución. Diferencia cualitativa existe sólo entre el arte de los Primitivos y el arte de los clásicos. El concepto de la claridad no surgió desde un principio, sino que fue conquistado poco a poco.

2. *Los motivos cardinales*

Toda forma evidencia modos especiales de presentarse, en los que radica el grado sumo de claridad. Aquí se incluye por de pronto el que sea visible hasta lo más recóndito. Ahora bien: nadie puede esperar que en un cuadro de historia de muchas figuras hayan de verse los pies y las manos de todos los personajes, hasta el último detalle —el más riguroso estilo clásico no representó tales exigencias—, y, sin embargo, es muy significativo que en *La Cena*, de Leonardo, «no haya quedado bajo la mesa» ni una sola de las veintiséis manos que corresponden a Cristo y a los doce apóstoles. Y en el Norte ocurre lo propio.

Se puede comprobar en el *Enterramiento*, de Massys (Amberes), o se pueden contar las extremidades en la gran *Piedad*, de Joos van Cleve (Maestro de la Muerte de María): no falta una mano, lo que para el Norte es todavía más significativo, ya que no existía tradición alguna en este sentido. Frente a esto se presenta el hecho de que en un conjunto de retratos tan objetivo como el de los *Síndicos*, de Rembrandt, donde hay seis figuras, no aparezcan más que cinco manos en vez de doce. La presencia total es ahora la excepción; antes, la regla. A Terborch (fig. 154) le basta una mano para sus *Dos damas haciendo música* (Berlín); Massys, en

cambio, como es natural, ofrece los dos pares íntegramente en el cuadro de género *El tasador de oro y su mujer*.

Aparte de esta totalidad material, persiguió siempre el dibujo clásico una representación que pudiera considerarse como explicación agotadora de la forma. Se extraen a la forma sus rasgos típicos. Los motivos singulares se desarrollan en contrastes elocuentes. Se pueden medir con exactitud todas las distancias. Aparte de la calidad del dibujo, hay ya en el esbozo de las Venus o las Dánae de Tiziano, lo mismo que en los *Soldados bañándose* de Miguel Ángel, en la forma claramente explayada, un algo definitivo, último, que no deja lugar a interrogaciones.

Este máximo de claridad lo evita el barroco. No quiere decirlo todo donde una parte puede adivinarse. Más aún: ya no se ajusta la belleza de ningún modo a la claridad totalmente aprehensible, sino que recae sobre aquellas otras formas que tienen en sí algo inaprehensible y que parecen escapar al espectador cada vez que las mira. El interés por la forma recalcada retrocede ante el interés por la apariencia movida e ilimitada. Por esto desaparecen también los aspectos elementales, el perfil y el frente puros, y se busca la expresión en la apariencia fortuita.

Para el siglo XVI el dibujo está completamente al servicio de la claridad. No es que los aspectos hayan de ser todos aspectos de exposición, pero en toda forma existirá latente afán de manifestarse claramente. Si se da el caso de que no alcance el cuadro el último grado de claridad en su desarrollo, ya que llegar a tal extremo es imposible en un cuadro de abundante contenido, no quedará, sin embargo, ningún aspecto indistinto. Hasta la forma más vaga es de algún modo aprehensible; y el motivo esencial se desplazará hacia el foco de más clara visión.

Entiéndase esto, por de pronto, en cuanto a la silueta. La vista en escorzo, que consume mucho de la figura típica, también será tratada de modo que la silueta siga siendo elocuente, es decir,

que contenga mucha forma. En las siluetas «pictóricas» es, por el contrario, característica la apariencia pobre de forma. No coinciden ya con el sentido de la figura. La línea se emancipó, con una vida completamente autónoma, y en eso estriba el nuevo encanto de que ya tratamos antes (en el capítulo de lo pictórico). Naturalmente, se sigue cuidando de que a la visión no le falten los asideros necesarios; pero no se accede a que sea la claridad de la apariencia la que lleve la voz cantante en la obra plástica. Todo aquello que se apoya en la claridad suscita desconfianza, por lo ajeno de vida que pudiera estar. Si se da el caso —poco frecuente — de que un desnudo, por ejemplo, ofrezca la silueta de su aspecto puramente frontal, resulta doblemente interesante observar cómo por todos los medios posibles (interposiciones y demás) se procura romper la claridad o, dicho en otras palabras, impedir que la silueta, clara por su forma, sea la transmisora del efecto.

Por otra parte, tampoco dispone siempre el arte clásico, como se comprenderá, de posibilidades para llevar la apariencia a una claridad formal completa. Un árbol visto desde alguna distancia nos presentará siempre sus hojas bajo la simple impresión de masa. Sólo que en esto no hay contradicción. Lo que nos hará ver esto es que el principio de claridad no ha de entenderse en su sentido bruto y material, sino que ha de tomarse desde luego como principio decorativo. Lo decisivo no es que se vea o no se vea cada hoja, sino que la fórmula con que se caracteriza el follaje sea una fórmula clara y comprensible en todos sus puntos. Dentro del siglo XVI significan un estilo pictórico progresivo las masas arbóreas de Albrecht Altdorfer, pero no son, sin embargo, del género realmente pictórico todavía al presentar aún los distintos rasgos figuras ornamentales precisas y aprehensibles, lo cual no sucede ya en las masas arbóreas de un Ruysdael, por ejemplo[1].

Lo impreciso en sí no constituye ya problema para el siglo XVI, y el XVII le reconoce una posibilidad artística. Todo el

impresionismo se basa en esto. La representación del movimiento a base de la forma confusa (ejemplo de la rueda girando) no fue posible hasta que la vista se acostumbró al encanto de lo entrevisto, de lo semiclaro. Para el impresionismo, sin embargo, conservan un residuo de indeterminación todas las formas, no sólo el fenómeno propiamente dinámico. Y así, no es de extrañar que sea el arte decididamente progresivo el que recurra con frecuencia a las ideas más simples y primarias. Quedan satisfechas, no obstante, también las exigencias del gusto por la claridad relativa.

Se ve hasta el fondo en el alma del arte clásico cuando, por ejemplo, Leonardo llega a consentir en sacrificar la belleza reconocida si se interpone lo más mínimo en el camino de la claridad. Reconoce que no hay verde más bello que el de las hojas de un árbol en el foco del sol; pero aconseja al mismo tiempo no pintar tales cosas, porque se producen fácilmente sombras equívocas y se enturbia la claridad de la apariencia formal[2].

La luz y la sombra sirven fundamentalmente al arte clásico para explicar la forma exactamente igual que el dibujo (en sentido estricto). Toda luz actúa determinando la forma en particular y organizando y ordenando el conjunto. El barroco no puede renunciar tampoco, naturalmente, a tales auxilios, pero la luz no está ya exclusivamente al servicio del esclarecimiento de la forma. A trechos puede rebasarla, puede velar lo importante y destacar lo secundario; el cuadro estará henchido de un movimiento luminoso que, en todo caso, no coincidirá con las exigencias de la claridad objetiva.

Hay casos de contradicción manifiesta entre la forma y la dirección de la luz. Así es cuando en un retrato queda en sombra la parte alta de la cabeza estando iluminada la inferior, o cuando en una escena del *Bautismo de Cristo* recibe toda la luz el san Juan, quedando en sombra el bautizado. En Tintoretto abunda la iluminación de contrasentido desde el punto de vista del objeto, y

en cuanto al Rembrandt joven, ¡qué arbitrariedad en la dominante lumínica de sus cuadros! Pero lo importante para nosotros en esto no es lo desusado ni lo sorprendente, sino aquellas alteraciones que aparecen como de uso común, de las que puede decirse que el público contemporáneo apenas se dio cuenta. Los clásicos del barroco son más interesantes que los maestros de transición, y enseña más el Rembrandt de la madurez que el de la juventud.

No hay nada tan sencillo como su aguafuerte *Emaús* (fig. 155), de 1654. Al parecer se corresponden por completo la dirección lumínica y el asunto. El Señor, en el halo que ilumina la pared posterior; uno de los discípulos, iluminado por la luz de la ventana; el otro, en sombra por estar sentado a contraluz. Envuelto en penumbra también el muchachuelo de la escalera. ¿Hay algo aquí que no hubiera podido darse lo mismo en el siglo XVI?

Pero en la esquina baja de la derecha hay una oscuridad, la oscuridad más densa del conjunto, y ella es la que imprime a la estampa el sello del barroco. No es que sea inmotivada: se ve bien por qué ha de estar oscuro aquel lugar; pero tal sombra, sin repetición, como solitaria y *sui géneris*, excéntrica además, logra una importancia grande: de repente se nota en el cuadro un movimiento luminoso que no corresponde a la solemne simetría de los comensales, evidentemente. Hay que compararla con la composición dada por Durero a su *Emaús* en los pequeños grabados de la Pasión, para ver claramente hasta qué punto la dirección lumínica ha alcanzado aquí vida propia prescindiendo del asunto. No hay divergencia entre forma y contenido —lo cual sería una tacha—, pero desapareció la antigua relación de servidumbre, y en la libertad nueva es donde logra la escena el aliento vital para la época barroca.

Lo que en el sentido vulgar se llama «iluminación pintoresca» no es más que el juego de la luz al hacerse independiente de las formas materiales, ya sea la luz por manchas que recorren los

campos bajo el cielo tormentoso, o la luz que, cayendo de lo alto en las iglesias, se quiebra en las paredes y pilares y hace que la penumbra de los nichales y ángulos convierta el espacio limitado en ilimitado e inagotable. Para el paisaje clásico la luz es la encargada de organizar los objetos; después trata de producir acá y allá contrastes agudos; pero el estilo no llega a su perfección sino cuando le concede de veras a la luz un carácter irracional. Ésta no divide entonces en zonas aisladas el cuadro, sino que, independientemente de todos los motivos plásticos, deja caer su claridad de través en un camino o cruza como un fantasma errante por la superficie ondulada del mar. Y ya no se preocupa nadie de que pudiera haber en esto una contradicción con la forma. Se pueden dar, son posibles ahora, motivos como las sombras de las hojas jugueteando en la pared de una casa. Y no es que se hayan observado ahora por primera vez —se las vio siempre—; sólo que el arte, en el sentido de Leonardo, no pudo utilizarlas porque eran motivos de formas confusas.

Y con las figuras aisladas ocurre lo propio. Terborch puede pintar una joven en actitud de leer apoyada en la mesa: le llega la luz por la espalda, le roza la sien y proyecta sobre la superficie lisa la sombra de un bucle desprendido. Todo ello parece muy natural, pero el estilo clásico no dio lugar a esta naturalidad. No hay más que acordarse de las representaciones, análogas por el asunto, del maestro de las figuras femeninas de medio cuerpo, en las cuales la luz y el modelado se compenetran. Siempre hubo quien aventuró algunas libertades, pero fueron excepciones que se interpretaron justamente como tales. Ahora es norma la dirección irracional de la luz, y cuando se produce una iluminación ajustada en todo al objeto, hay que considerarla como casual, no como premeditada. Mas, en el impresionismo llega a tener tal energía el movimiento luminoso en sí mismo que el arte puede renunciar tranquilo a los motivos «pintorescamente» imprecisos al distribuir sombras y luces.

Los efectos destructores de la forma de una luz muy viva y los efectos disolventes de la forma de una luz muy débil son problemas que, para la época clásica, se sitúan allende el arte. El Renacimiento representó también la noche, y entonces las figuras son oscuras, pero sin perder la determinación de la forma; ahora, por el contrario, se confunden las figuras con la oscuridad general, y lo que resulta es algo que sólo por aproximación puede vislumbrarse. El gusto se había desarrollado en el sentido de encontrar belleza también en esta claridad condicionada.

También la historia del colorido se puede someter a los conceptos de claridad relativa y absoluta.

A Leonardo, que en teoría conocía ya perfectamente los reflejos cromáticos y los colores complementarios de las sombras, le parecía intolerable que el pintor llevase al lienzo estos fenómenos. Es muy significativo. Sin duda temía que pudiese sufrir la claridad y la magnificencia propia de los objetos. Por esto también habla de las «verdaderas» sombras de las cosas, las cuales no se deberán obtener sino combinando el color local y el negro[3]. La historia de la pintura no es la historia del conocimiento creciente del fenómeno cromático; al contrario, las observaciones del color fueron utilizadas después de una selección, a la cual no se llega sino desde puntos de vista muy distintos del meramente naturalista. Que a las formulaciones de Leonardo no se les pueda conceder más que un valor limitado, lo demuestra el caso de Tiziano. Pero Tiziano no sólo es mucho más joven que aquel, sino que, además, con su larga evolución, llega a constituir el tránsito al nuevo estilo, en el cual el color ya no es algo mera y fundamentalmente adherido a los cuerpos, sino el gran elemento en cuyo seno cobran visualidad las cosas, algo que une, armónicamente dinámico y en constante variación. Hemos de remitir al lector a las consideraciones hechas en el capítulo primero acerca del concepto del movimiento pictórico. Sólo diremos aquí que la difusión del color debió constituir también un atractivo para

el barroco. Sustituye la claridad cromática uniforme por la imprecisión cromática parcial. El color no existe de antemano, ya preparado y listo, sino que se irá constituyendo. Así como el dibujo recargado, de que hablamos en el capítulo anterior, solicita y presupone la indeterminación parcial de la forma, así el patrón de los colores agudizados se apoya también en la aceptación de la presencia del color confuso como factor del cuadro.

Según las máximas del arte clásico, el color está al servicio de la forma no sólo en lo particular —como piensa Leonardo—, sino también en lo general: el cuadro, visto como tonalidad, se organiza con el color de sus elementos sustanciales, y los acentos cromáticos son a la par los acentos de intención de la composición. Muy pronto se halló un placer en desplazar algo los acentos, y se pueden descubrir algunas anomalías en la distribución del colorido desde muy temprano ya; pero el barroco propiamente dicho no empieza hasta que se redime al color de la obligación de ser ilustrador e intérprete de los objetos. El color no obrará contra la claridad; pero mientras más vida propia gana, menos puede permanecer al servicio de las cosas.

La repetición de un color en diferentes partes del cuadro evidencia ya el propósito de atenuar el carácter objetivo del colorido. El espectador une todo aquello que tiene relación de color, y encauza así su atención en un sentido por completo ajeno a la interpretación material. Un ejemplo sencillo: ofrece Tiziano en su *Carlos V* (Munich) un tapiz rojo, y Antonio Moro (fig. 156), en su *María de Inglaterra* (Madrid), un sillón rojo también; ambos rojos son muy elocuentes como colores locales y se graban en la fantasía por su aspecto material —de tapiz y de sillón—. Los sucesores habrían evitado un efecto como éste. Velázquez, en retratos famosos, se las compuso de modo que utilizó en otros diferentes objetos el rojo dado: en trajes, acolchados, cortinas, variándolo ligeramente, con lo cual el color entra en una relación

supramaterial y se liberta más o menos de los objetos en que se apoya.

Mientras más trabazón de tono haya, tanto más fácilmente se verificará el proceso. Pero también se puede acudir en ayuda del efecto autónomo del colorido repartiendo un mismo color entre cosas de muy diferente significación o, al revés, separando con el manejo del color lo que materialmente constituye una unidad. Un rebaño de Cuyp no será una sola masa blancoamarillenta: el autor, valiéndose de sus tonos luminosos, establecerá concordancias con alguna claridad del celaje, y a la vez puede que alguno de los animalitos se someta a la condición de separarse de sus semejantes y entonar con el color pardo del terreno. (Véase cuadro en Frankfurt del Mein).

Las combinaciones de esta clase son infinitas. Pero el efecto más intenso de color no necesita en modo alguno recaer sobre el motivo sustancial más importante. En el cuadro de Pieter de Hooch (Berlín), donde aparece la madre sentada junto a la cuna (fig. 157), todo el cálculo cromático se apoya en la consonancia de un rojo encendido y un cálido amarillo pardusco. Éste, en su tono más agudo, se encuentra en la puerta de la calle, en el fondo; el rojo más subido, no en el vestido de la mujer, sino en una ropa tendida al acaso sobre la cama. La intensificación del juego cromático omite la figura.

Nadie tomará esto como una intromisión indebida en la claridad de la composición; pero es, sin embargo, una emancipación del color, que no se hubiera podido entender en la época clásica.

Semejante, aunque no igual, es el problema en el cuadro de Rubens, *Andrómeda*, y en el de Rembrandt, *Susana* (ambos en Berlín). Aunque en este último el manto arrojado por Susana emita su vibración por todo el cuadro con su rojo brillante realzado por el blanco marfileño del cuerpo, no por esto se engañará uno sobre el significado sustancial de la mancha colora ni olvida-

rá un solo instante que el rojo es un vestido, el vestido de Susana; y, sin embargo, se siente uno muy lejos de todos los cuadros del siglo XVI. Y esto no depende sólo de la forma del dibujo. No cabe duda: la masa roja es difícil de captar como figura, y está sentido absolutamente a lo pictórico el modo como la brasa del rojo diríase que gotea por los cordones pendientes y luego parece concentrarse abajo, en las chinelas, como en un charco de fuego; pero lo que decide el efecto es lo peregrino de este color y su disposición por completo lateral. El cuadro recibe con esto un acento que no tiene nada que ver con lo que la situación pueda exigir.

Rubens también, en el cuadro, tan sustantivo, de su *Andrómeda*, sintió la necesidad de poner con el color una mancha barroca irracional en la composición. Abajo, en el ángulo derecho, a los pies de la deslumbradora desnudez de la figura frontal, se encabrita un rojo púrpura salvaje. Aunque objetivamente se explique con facilidad —es el manto de terciopelo arrojado por la hija del rey—, tiene, sin embargo, el color en este sitio y con este aspecto de violencia un algo que sorprenderá a quien haya habituado su visión a la pintura del siglo XVI. Su importancia en la historia del estilo radica en el vigor del acento cromático, el cual no guarda la relación más pequeña con el valor objetivo de su vehículo; pero abre al color, por eso mismo, la posibilidad de hacer su juego propio.

La manera de darse algo semejante en el estilo clásico se puede ver en la misma Galería de Berlín, en Tiziano, en su *Retratodela hija de Roberto Strozzi* (fig. 158), donde aparece igualmente un terciopelo rojo ajustado al borde, pero con la diferencia de que esta vez está apoyado y compensado con tonos acordes en todas partes, de modo que no se produce ningún desequilibrio ni sorpresa. Objeto y forma cromática se compenetran absolutamente.

Finalmente, de las composiciones espaciales de figuras se saca también la consecuencia de que la belleza ya no se somete a or-

denaciones de una claridad suprema y absoluta. Sin mortificar al espectador con una confusión que le obligue a buscar los motivos en el cuadro, el barroco echa mano, por principio, de lo menos claro, y cuenta con la permanencia de esta impresión. Tienen lugar en él desplazamientos que empujan a segundo plano lo importante y prestan gran tamaño a lo insignificante: esto no sólo se permite, sino que se desea, a condición, sin embargo, de que el motivo principal vuelva a destacarse como tal, aunque disimuladamente.

En este punto podemos referirnos a Leonardo como intérprete del arte del siglo XVI. Ya se sabe que uno de los motivos predilectos de la pintura barroca consiste en vigorizar el movimiento hacia el fondo con primeros términos «desmesurados». El caso se presenta en cuanto se elige un punto de enfoque muy próximo: el tamaño disminuye entonces relativamente pronto hacia atrás, es decir, los motivos de la cercanía más inmediata resultarán desproporcionadamente grandes. Ahora bien; ya Leonardo se dio cuenta del fenómeno[4], pero no sintió por él más que un interés teórico; le parecía inutilizable en la práctica artística. ¿Por qué? Porque la claridad pierde con ello. Le parecería inconveniente que la perspectiva convirtiera en extrañas unas a otras cosas que son tan afines en la realidad. Desde luego que todo alejamiento hacia el fondo exige una disminución del objeto; pero, ateniéndose al pensamiento clásico, aconseja Leonardo un proceso lento en la disminución de los tamaños en perspectiva, y renuncia a saltar de lo muy grande a lo muy pequeño directamente. Si los que vinieron luego hallaron agrado en esta forma, fue en gran parte por la ganancia en efecto de profundidad; pero también debió contribuir sin duda el gusto por la sugerente confusión del fenómeno plástico. Citaremos como el más sorprendente ejemplo a Jan Vermeer.

De igual modo pueden aducirse como confusionismos barrocos todas aquellas combinaciones en que, por lo violento de la

perspectiva o por interposiciones, llegan a estar en una estrecha intimidad óptica cosas que en realidad nada tienen que ver unas con otras. Interposiciones las hubo ya en todos los tiempos; lo decisivo es el grado de forzosidad con que han de ponerse en relación lo próximo y lo lejano, lo interpuesto y lo traspuesto. Este motivo sirve también para la tensión de profundidad, y por eso se le citó antes. Pero se puede volver a él para considerarlo objetivamente, pues aunque las formas de las cosas en particular sean todo lo conocidas que se quiera, el resultado es sorprendente por lo peregrino de la configuración nueva.

Pero el nuevo estilo descubre ostensible y totalmente su fisonomía cuando en una escena de muchas figuras ya no cuenta con ser reconocida la figura en particular o una cabeza suelta. Los oyentes que rodean a Cristo en el grabado de Rembrandt (fig. 128) sólo parcialmente pueden ser percibidos. Siempre queda un residuo de imprecisión. La forma clara se yergue del fondo de la confusa, y en esto hay un encanto más.

Pero con esto cambia también el régimen espiritual de una historia. Si el arte clásico no se proponía como fin más que presentar el motivo con absoluta claridad, el barroco quiere no ser confuso, pero sí hacer que aparezca la claridad como resultado casual y secundario. Algunas veces puede decirse que se juega con el encanto de lo escondido. Todo el mundo conoce el cuadro de Terborch *Admonición paterna* (fig. 159). El título no da en el clavo; pero, de todos modos, la intención de la escena no está en lo que el padre comunica a la hija, sino en la manera de acoger ésta las palabras de aquél. Y, sin embargo, en esto último es donde el pintor nos burla. La damita, que ya con su vestido de raso blanco constituye como tono luminoso el punto de atracción cardinal, permanece con la cara oculta.

Ésta es una posibilidad de representación que descubre el barroco; para el siglo XVI no hubiese pasado de una simple humorada.

3. *Consideración por materias*

Si el concepto de claridad y oscuridad no es de ahora sólo, sino que siempre había sido ocasionalmente utilizado, es porque de hecho va unido de algún modo a todos los factores del gran proceso; y coincide en parte, desde luego, con la antítesis de lo lineal y lo pictórico. Todos los motivos objetivamente pintorescos viven de un cierto oscurecimiento de la forma tangible, y el impresionismo pictórico —como anulación fundamental del carácter táctil de la visión— sólo llegó a ser posible como estilo porque alcanzó valor de ley en el arte la «claridad de lo impreciso». Basta recurrir otra vez al *San Jerónimo* de Durero o al *Taller de pintor* de Ostade para hacer sentir en qué grado lo pictórico da por supuesto en todos sentidos el concepto de la claridad relativa. En aquél, una habitación donde aparecen completamente claros los últimos objetos del último rincón; en éste, la penumbra que va haciendo irrecognoscible las paredes y las cosas.

El concepto no se agota, a pesar de todo, con lo dicho hasta aquí. Después de haber aclarado los motivos ductores hemos de perseguir aquí desde diversos puntos de vista, aunque sin análisis exhaustivo de lo particular, en cada asunto plástico, la transformación de lo absolutamente claro en lo relativamente claro, con la esperanza de comprender así mejor el fenómeno en todos sus aspectos.

Se puede comenzar por *La Cena* de Leonardo, como siempre. La diafanidad clásica no tiene ejemplo más alto. El despliegue de la forma es perfecto, y la composición es de tal índole que los acentos plásticos coinciden del todo con los acentos del tema. Tiépolo, al contrario, nos ofrece el típico desplazamiento barroco: Cristo posee, desde luego, toda la autoridad necesaria, pero no marca evidentemente el movimiento del cuadro, y en los discípulos se ha hecho despilfarro del principio de interposición y oscurecimiento. A esta generación debió parecerle falta de vida la claridad del arte clásico. La vida no compone sus escenas de

modo que se vea todo y que el alma del suceso condicione las agrupaciones. Sólo la casualidad puede hacer que lo importante en la barahúnda de la vida real se presente también como tal a los ojos. Éstos son los factores que enfoca el nuevo arte. Pero sería equivocado buscar la razón de este estilo únicamente en el afán de naturalidad: sólo cuando la relativa confusión fue considerada como motivo atrayente en general se concedió beligerancia a ese naturalismo de la descripción.

Para Durero, en su grabado de madera de *La muerte de María*, también fue lo más natural, como para Leonardo, lo absolutamente claro. El alemán no extrema tanto el precepto como el italiano, y hasta en uno de sus grabados diríase que permite que las líneas sigan su propio juego, a pesar de lo cual esta composición es también un caso típico de coincidencia entre asunto y fenómeno plástico. Toda luz —y de esto se trata precisamente en el grabado blanco y negro— expresa con claridad una forma precisa, y si del conjunto de todas las luces surge además una configuración de interés, se destacará siempre lo objetivo como determinante también en este efecto. *La muerte de María*, pintada por Joos van Cleve, resulta en la reproducción muy por bajo de la de Durero, pero atribúyase a la ausencia ordenadora de los colores. Del sistema de colores varios, y de sus repeticiones, se desprende aquí también un efecto de conjunto; pero cada color se apoya en su base objetiva, y aunque aparezca repetidamente, no constituye un elemento con vida propia que hace su aparición acá y allá: siempre será el rojo de la colcha, el rojo del dosel, etcétera.

Aquí está la diferencia con respecto a la generación siguiente. El color comienza a ser autónomo y la luz se libera de las cosas. En relación con esto, va quedando cada vez más relegado el interés por la formación completa del motivo plástico, y si bien no es posible renunciar a la claridad de la narración, esta claridad ya

no será obtenida directamente del objeto, sino que se dará como un feliz resultado secundario, casual en apariencia.

Rembrandt tradujo al idioma barroco —en un famoso aguafuerte de gran tamaño— *La muerte de María*. Una masa de luz envuelve la cama con vaporosas y claras nubes que suben sesgadas; aquí y allá, una vigorosa acentuación oscura como contraste; el conjunto, una animada visión en claro y oscuro en la que la figura singular se sume. El suceso no resulta confuso, pero no se duda un instante de que esta luz ondulante pasa sobre los objetos sin que los objetos la puedan retener.

Este aguafuerte, hecho poco antes que la *Ronda nocturna*, pertenece a las cosas que Rembrandt consideró más tarde demasiado teatrales. En la edad madura narra con más sencillez. No quiere decir esto que retroceda al estilo del siglo XVI —aunque hubiese querido, no hubiese podido—, pero suprimió lo fantástico. Y así es también la iluminación muy simple, por consiguiente, pero de una simplicidad que sigue preñada de misterio.

De este género es el *Descendimiento*. Aunque ya nos ocupamos de la importante estampa bajo el concepto de unidad, puede añadirse ahora que esta unidad fue conseguida sólo a costa de una claridad uniforme, naturalmente. De todo el Cristo, lo que logra verdadero efecto son las dobladas rodillas: la parte superior del cuerpo se hunde casi toda en la oscuridad. De esta oscuridad sale una mano a su encuentro, la mano iluminada de una persona que, por lo demás, permanece casi irrecognoscible. Lo que se puede reconocer oscila en grados distintos; se ven surgir del seno de la noche claridades sueltas, pero de modo que resultan entre sí como algo vitalmente enlazado. El acento principal descansa por completo allí donde lo pide el sentido de la fábula; pero la congruencia es secreta, oculta. Todas las composiciones del siglo XVI, por el contrario, con su claridad inmediata, hacen el efecto de «artificiosas», tanto por lo que atañe al conjunto como a la figura particular.

En la *Conducción de la Cruz* pareció a Rafael natural glorificar al héroe caído en una visión de claridad máxima, y situarlo al mismo tiempo en aquel sitio del cuadro que la fantasía, predispuesta para lo claro, pedía para él. Está situado como central figura en el primer sector espacial. Rubens, al contrario, operó con otras ideas fundamentales. Se aparta —por amor a la impresión de movimiento— de la tectónica y del plano, y es para él la vitalidad en primer lugar lo confuso aparente. El atleta que en el cuadro de Rubens mete el hombro bajo la cruz es como valor aparente de más importancia que Cristo; la proyección de sombra, dilatada y profunda, pone de su parte para disminuir la figura espiritualmente cardinal; y la caída misma es poco inteligible como motivo plástico. Sin embargo, no se podrá decir que han quedado insatisfechos justificables deseos de claridad. De una manera indirecta y oculta percibirá el espectador la ilusión a la figura inaparente del héroe desde todos lados, y del motivo de la caída se ha realzado todo lo importante que contiene el momento para la visión.

Pero es verdad: este oscurecimiento del personaje principal es sólo uno de los modos de aplicación del principio, y, más propiamente, una aplicación transitoria. Los sucesores son absolutamente claros en sus motivos esenciales, y, en cambio, misteriosamente oscuros, inexplicables, en su aspecto total. La historia de *El buen samaritano*, por ejemplo, no puede representarse con mayor claridad que como lo hizo Rembrandt ya maduro, en su cuadro de 1648. Pero como destructor de los principios clásicos, ninguno es más importante que Tintoretto, y esto en casi todos los temas.

Un asunto que para resultar claro parece exigir a toda costa que las figuras se desarrollen longitudinalmente es el de la *Visita de la Virgen niña al Templo* (fig. 160). Tintoretto no renunció a que el encuentro de las figuras principales fuese de perfil, aunque, naturalmente, esquiva el plano absoluto y enfoca de través

el promontorio de gradas, que hace imposible cualquier efecto de silueta; pero la preponderancia la tienen las fuerzas que van hacia adentro y hacia afuera en el cuadro. La figura de espaldas de la mujer que señala, y la fila de gentes que hay a la sombra del edificio y llevan hacia el fondo la corriente del movimiento sin ninguna interrupción, aventajarían con la dirección de su gesto al motivo principal aunque no tuviesen la inmensa superioridad de tamaño que poseen. La luz misma de la escalera trepa hacia el fondo. La composición, henchida de energía espacial, es un buen ejemplo del estilo de profundidad conseguida con motivos esencialmente plásticos, pero igualmente típica también por lo que se refiere al divorcio entre la acentuación del cuadro y la acentuación objetiva. ¡Lo extraño es que todavía se llegue a una especie de claridad narrativa! La muchachita minúscula no se pierde en el espacio. Apoyada por formas secundantes y discretas, y sujeta a condiciones que no se repiten en ninguna otra figura del cuadro, consigue afirmar su figura y su relación con el Sumo Sacerdote como médula del conjunto, a pesar de que la dirección de la luz separa a los dos personajes principales. Éste es el nuevo régimen del Tintoretto en el escenario artístico.

La escena del *Planto* (fig. 161), uno de sus cuadros más importantes, donde toda la impresión queda concentrada en un par de acentos con un sentido verdaderamente importante, ¡cuánto debe al principio de la composición «confusamente clara»! Donde hasta entonces se procuraba que la forma sobresaliese con uniforme claridad, Tintoretto omite, acumula penumbras, procura la inapariencia. Sobre la faz de Cristo se dilata la oscuridad, desatendiendo en absoluto su constitución plástica; pero, en cambio, hace que se destaquen dos trozos, el de la frente y el de la boca, lo cual es de un valor inapreciable para la impresión del dolor. ¡Y qué lenguaje hablan los ojos de la Madre desvanecida y desplomada!: sus cuencas son como grandes boquetes redondos, henchidos de una sombra única. Correggio fue quien pensó pri-

mero en tales efectos. Pero los clásicos severos, aunque tratasen de un modo más expresivo las sombras, no se atrevieron nunca a rebasar los límites de la forma clara.

Incluso en el Norte, donde solía interpretarse más laxamente el concepto, se interpretó con claridad formal absoluta la escena multipersonal del *Planto*, según vemos en repetidos y famosos ejemplos. ¿Quién no recuerda a Quentin Massys y a Joos van Cleve? (fig. 162). No hay figura en ellos que no se presente con claridad hasta en los últimos extremos, y a esto se agrega la dirección de la luz, cuyo objeto único es servir al modelado más objetivo.

La luz ha desempeñado un papel en el paisaje, pero menos con el fin clásico, de iluminar, que con el barroco, de confundir. El empleo de luz y sombra en grande fue una conquista de la época de transición. Aquellas franjas de claridad y oscuridad de que se sirve tanto el viejo arte anterior a Rubens y el a él contemporáneo (véase el paisaje ribereño de Jan Brueghel *el Viejo* —fig. 163 —, de 1604), reúnen a la par que dividen, y aunque en realidad descompongan contra todo sentido el conjunto, cooperan, sin embargo, a la claridad al coincidir con distintos motivos del tema. La resolución del barroco es la que permite por vez primera a la luz extenderse por el paisaje en manchas libres. Con lo cual está dicho que entonces también llega a ser fundamentalmente posible la sombra de las hojas en la fachada de una casa y el bosque atravesado por el sol.

Corresponde igualmente a las irregularidades del paisaje barroco —pasando a otra cosa— que el corte de la composición no aparezca justificado por la materialidad del asunto. El motivo pierde su inmediata evidencia, y tenemos entonces esas vistas poco atentas a los objetos, para las cuales es, naturalmente, un terreno más adecuado la pintura de paisajes que la de retratos o historia. Ejemplo: la *Calle en Delft*, de Vermeer (fig. 164), donde nada aparece completo, ni las casas ni la calle. Las vistas arquitec-

tónicas pueden tener objetivamente interés sustantivo, pero han de comportarse como si no tuvieran empeño en manifestar una determinada realidad de hecho. La Casa Consistorial de Amsterdam sólo pudo ser utilizada artísticamente para la pintura, o bien tomándola en escorzo, o, ya que se la toma de frente, desvalorando en parte su materialidad por medio de relaciones con el contorno. Como ejemplo de interior de iglesia, de antiguo estilo, ofrecemos el de un espíritu conservador como Neefs *el Viejo* (fig. 165): en lo objetivo, es claro; la iluminación es algo sorprendente en realidad, pero en esencia está al servicio de la forma; la luz enriquece la visión sin desprenderse de la forma. En oposición a él, presenta E. de Witte (fig. 166) el tipo moderno: la luz es aquí fundamentalmente irracional. En el suelo, en las paredes, en los pilares, en todo el espacio origina a la vez claridad y confusión. Es indiferente el grado de complicación que tenga la arquitectura de suyo: lo que se ha hecho aquí del espacio intriga a la vista como un problema sin fin, jamás soluble del todo. Todo parece muy sencillo, y no lo es desde el momento en que la luz, como magnitud inconmensurable, se ha divorciado de la forma.

Una parte de la impresión está condicionada por lo incompleto de la apariencia formal, que, sin embargo, satisface al espectador. En todo dibujo barroco hay que distinguir esta manera «incompletamente completa» de aquello que es en los Primitivos una falta de educación visual. En aquéllos hay confusión a sabiendas, y en éstos confusión por ignorancia. En el medio está, empero, el deseo de la representación clara y perfecta. Esto no se puede demostrar en nada mejor que en la figura humana.

Acudimos otra vez al magnífico ejemplo de la mujer tendida y desnuda, en el que se sirvió Tiziano de una idea de Giorgione (fig. 132). Será más acertado atenerse a este cuadro que al originario, ya que en la parte de los pies sólo él ha conservado la versión original; me refiero al motivo imprescindible del pie visible

tras la pierna que monta. El dibujo parece como una maravillosa automanifestación de la forma; todo sale como espontáneamente en busca de una expresión agotadora. Los puntos esenciales de apoyo están todos dispuestos con franqueza, y cada órgano parcial se ofrece a la vista según su medida y formas características, fáciles de reconocer. El arte se embriaga aquí en la voluptuosidad de lo claro, junto a la cual la belleza, en el sentido específico, casi parece algo secundario. Sólo podrá juzgar con rectitud esa impresión, naturalmente, quien conozca las fases precedentes y sepa cuán lejos de esta visión estaban un Botticelli, un Piero di Cosimo. No por falta de dotes personales, sino porque el sentido de su generación no estaba todavía despierto del todo.

Pero también le llegó su ocaso al sol de Tiziano. ¿Por qué no siguió produciendo el siglo XVII cuadros iguales? ¿Había cambiado el ideal de belleza? Sí; pero, además, tal modo de interpretación parecía al barroco demasiado forzado, demasiado pedante y de manual. La *Venus* de Velázquez renuncia a la apariencia íntegra, a lo normal de los contrastes en la forma: acentuaciones extremadas por una parte, supresiones por otra… En el modo como la cadera sobresale está ya ausente la claridad clásica, lo mismo que en la pierna que se esconde y en el brazo que se oculta. Al perderse en la *Venus* del Giorgione la extremidad inferior de la pierna que queda debajo, se nota en seguida la falta de algo esencial, y, sin embargo, las ocultaciones de mayor calibre que hay en la obra de Velázquez no sorprenden. Al revés, todo esto contribuye ahora al encanto del fenómeno; y si alguna vez es presentado un cuerpo en su integridad se guardará la apariencia de que ello se debe al caso y no por consideración al espectador.

Únicamente relacionados con la tendencia general de los clásicos se explican los esfuerzos de Durero en pro de la forma humana, aquellos esfuerzos teoréticos que no pudo él mismo ya seguir prácticamente. El grabado de *Adán y Eva*, de 1504 (fig. 167), no corresponde a lo que él entendía por belleza en sus últimos

tiempos; pero como dibujo de absoluta claridad se sitúa por completo dentro del terreno clásico. Cuando Rembrandt, de joven, lleva a la plancha el mismo tema, de antemano es para él mucho más interesante el acontecimiento del pecado original que la representación del desnudo; por esto será más fecundo buscar las comparaciones estilísticas con los dibujos de Durero entre los desnudos sueltos posteriores. *La mujer de la flecha* (fig. 168) es un ejemplo capital dentro de su último estilo, completamente sencillo. Por el problema de la colocación se da la mano con la *Venus* de Velázquez. Lo capital no es el cuerpo en sí, sino el movimiento. Y el movimiento del cuerpo es sólo una onda en el movimiento del cuadro. Lo que se ha perdido en claridad objetiva con el escorzo de los miembros se olvida ante la vigorosa expresión del motivo, y con el ritmo fascinante de las sombras y las luces que envuelven al cuerpo se ve uno arrastrado más allá del mero efecto plástico de la forma. Éste es el secreto de las últimas fórmulas de Rembrandt, las cosas tienen un aspecto completamente sencillo y su presencia es, sin embargo, una maravilla. Puede prescindir en absoluto de interposiciones y veladuras artificiosas, y al fin y al cabo también ha sabido arrancar su efecto a la pura frontalidad y a la sencilla luz objetiva, como si no se tratase de cosas por separado, sino de una totalidad en donde las cosas se iluminasen. Pienso en la llamada *Novia judía*, en Amsterdam (fig. 169): un hombre que pone la mano en el pecho a una joven. La composición, clara y clásica, aparece envuelta en el encanto de lo inexplicable.

Siempre se inclina uno, tratándose de Rembrandt, a querer explicar el enigma con la magia de su color y por la manera con que hace surgir lo claro de lo oscuro. No sin razón; pero el estilo de Rembrandt no es más que una conjugación especial del estilo general de la época. El impresionismo todo es un misterioso anublamiento de la forma dada, y por eso un cuadro de Velázquez pintado en plena luz del día puede tener todo el encanto

decorativo de lo que fluctúa entre lo claro y lo no claro. Las formas cobran cuerpo en la luz, indudablemente, pero también la luz es, a su vez, un elemento por sí misma, que parece resbalar libremente sobre las formas.

4. *Lo histórico y lo nacional*

Italia no ha prestado a Occidente servicio mayor que el de rehabilitar en el arte moderno otra vez el concepto de la claridad absoluta. No es el *bel canto* del contorno lo que hizo de Italia la escuela del gran dibujo, sino el hecho de que en el contorno se presentase la forma sin mengua ni menoscabo. En elogio de una figura como la *Venus* de Tiziano se pueden decir infinitas cosas; pero siempre será lo más saliente cómo en la melodía de aquel orden de formas queda expresado de un modo absoluto el contenido plástico.

Este concepto de lo absolutamente claro no existió en el Renacimiento desde el principio, naturalmente. Por mucho interés que ponga un arte primitivo en narrar con claridad, no aparecerá completa, desde luego, la explicación de la forma. No está el sentido despierto aún para ello. Lo claro se enlaza con lo semiclaro, no porque no se pueda realzar mejor, sino porque no existe todavía el principio, el precepto de absoluta claridad. Como contraste con la consciente confusión del barroco tenemos en la época preclásica la confusión por ignorancia, que sólo aparentemente se asemeja a aquélla.

Aunque por su deseo de claridad llevó siempre Italia una cierta ventaja al Norte, se pasma uno, sin embargo, de las indigestas cosas que toleraba la misma Florencia del cuatrocientos. En los frescos de Benozzo Gozzoli (fig. 170), en la capilla del palacio Médicis, aparecen en los sitios más visibles cosas como el caballo visto por detrás, cuya parte delantera queda oculta por el jinete. Queda a la vista un torso que desde luego podrá completar con su imaginación el espectador, pero que el buen arte hubiese evi-

tado como insoportable en sentido óptico. Lo mismo sucede con la apretujada multitud de la última fila; se ve lo que se pretende, pero el dibujo no ofrece los suficientes puntos de apoyo a la vista para representarse la imagen completa.

Fácilmente puede objetarse que no es posible eso cuando se trata de representar masas: pero basta con echar la vista sobre un cuadro como *María camino del Templo*, de Tiziano, para saber lo que podía conseguir el quinientos. También en este caso hay mucha gente y no se han podido evitar grandes interposiciones, pero se da satisfacción completa a la fantasía. Es la misma diferencia que separa a los amontonamientos de figuras en un Botticelli o un Ghirlandajo de la clara abundancia de un cincocentista romano. Vale la pena recordar la multitud que hay en la *Resurrección de Lázaro*, un cuadro de Sebastiano.

Más palpable será todavía el contraste si volvemos la vista y pasamos de Holbein y Durero a Schongauer y su generación. Schongauer trabajó más que los otros en que la apariencia de sus cuadros fuese clara, y, sin embargo, para un espectador educado en las obras del siglo XVI será realmente penoso el ir buscando lo esencial en el enrevesado tejido de sus formas y comprender el conjunto de aquellas formas dispersas y despedazadas.

Valga como ejemplo una estampa de la Pasión: *Cristo ante el pontífice Anás* (fig. 171). El héroe resulta un tanto enquistado en la masa; de eso no hay que hablar. Mas por encima de sus manos cruzadas aparece una mano que coge la soga del cuello: ¿a quién pertenece? Se busca, y encontramos una segunda mano con guante de acero, junto al codo de Cristo, empuñando una alabarda. Más arriba, sobre la espalda, hace su aparición una cabeza con yelmo. Éste es el dueño de las manos. Y si se fija uno mucho se llega a descubrir todavía una pierna con greba que completa al personaje por abajo.

A nosotros nos parecerá que es imposible exigir a la vista que vaya recogiendo tales *membra disjecta*, pero el siglo XV pensaba de otro modo sobre este particular. Claro que hay también apariencias completas y que en el ejemplo nos hemos limitado a una figura secundaria; pero véase, sin embargo, que es la figura que está más en relación directa con el héroe paciente de la historia.

Qué sencilla y comprensible se presenta, en cambio, casi la misma escena en el cobre de Durero, *Cristo ante Caifás* (fig. 172). Sin esfuerzo alguno se separan las figuras; cualquier motivo se puede abarcar de un modo claro y cómodo, tanto en conjunto como en detalle. Se llega a comprender que en esto hay una reforma en cuanto al modo de ver, tan importante como lo fue para el pensamiento el claro lenguaje de Lutero. Y Durero resulta, en relación con Holbein, como la promesa con respecto al cumplimiento.

Paralelos de esta clase dan, naturalmente, la expresión más sencilla y comprensiva de lo que fue aquel cambio, que tuvo lugar lo mismo en el dibujo de la forma suelta que en el régimen de las historias. Pero junto a toda esa claridad objetiva que aportó el siglo XVI, viene de allá, por añadidura, una revisión de la claridad de la apariencia, en el sentido subjetivo de que el efecto sensual plástico se ajuste por completo al asunto o contenido sustancial. Hemos designado antes como característica del barroco el hecho de que los acentos plásticos y los acentos objetivos queden divorciados o que, al menos, la impresión de las cosas vaya acompañada de un efecto que no se basa en las cosas mismas. Pues bien: algo parecido se da, como resultado involuntario, en el arte preclásico. El dibujo va tejiendo su red para sí. Los últimos grabados de Durero no son más pobres de efecto decorativo que los primeros; pero ese efecto está sacado todo de los motivos sustanciales; la composición y la luz están francamente al servicio de la claridad objetiva, mientras que los grabados primitivos no distinguen todavía los efectos objetivos de los que no lo son.

No se podrá discutir que el arte italiano, como modelo, actuó en este sentido «purificado»; pero los italianos no hubieran llegado jamás a ser modelos si no les hubiera salido al paso una esencial afinidad. Fue siempre un rasgo especial de la fantasía nórdica el entregarse al juego de las líneas y las manchas como a directas manifestaciones vitales. La fantasía italiana está más sujeta. Desconoce los cuentos de hadas.

A pesar de todo, se encuentra ya en el Alto Renacimiento italiano un Correggio, en el cual la aguja magnética se desvía francamente del polo de la claridad. Persigue de un modo constante oscurecer la forma del objeto y hacer con motivos entrecruzados y desconcertantes que lo conocido cobre una apariencia diferente y nueva. Enlazará aquello que no puede relacionarse, y divorciará lo que pide estar unido. Sin perder la conexión con el ideal de su época, este arte pasa de largo, intencionalmente, ante lo absolutamente claro. Baroccio y Tintoretto recogen ese tono. Los pliegues del ropaje interrumpen la figura precisamente en el punto donde se esperaba una explicación. En los motivos de figuras en pie se cuida de que la forma más visible sea aquella donde no radica el nervio. A lo insignificante se le da tamaño y a lo importante se le quita; es más: de vez en cuando se le ponen serias trampas al espectador.

A pesar de todo, dichos engaños no son lo último, sino más bien comportes de un período de tránsito. Lo que vamos a decir es cosa ya conocida: la verdadera intención se propone conseguir una impresión total, independiente de lo objetivo, ya sea con la forma, o con la luz, o con el movimiento cromático. Ahora bien: el Norte fue especialmente sensible a tales efectos. Entre los maestros del Danubio, como entre los holandeses, se topa ya en el siglo XVI con casos sorprendentes de libre apariencia plástica. Si luego un Pieter Brueghel (fig. 173) da un tamaño inaparente y pequeño al tema principal (*Conducción de la Cruz*, 1564; *Conversión de san Pablo*, 1567), nos volvemos a encontrar con una

manifestación característica de transición. Lo distintivo es la facultad de entregarse de lleno a la apariencia como tal, sin preocuparse de los valores objetivos o sustantivos. Así ocurre, por ejemplo, cuando, contra el parecer de la racionalidad óptica, se ve el primer término tan «desmesurado» como lo exige la distancia corta. Y sobre la misma disposición se basa también la facultad de poder interpretar o comprender el mundo como una yuxtaposición de manchas coloras. Cuando esto acaece es que ha tenido lugar la gran metamorfosis que constituye el verdadero contenido de la evolución artística occidental, y las explicaciones de este último capítulo desembocan con ello en el tema del primero.

El siglo XIX sacó de estas premisas, como se sabe, consecuencias mucho más avanzadas, pero sólo después de que la pintura volviera a comenzar por el principio. El retorno a la línea, hacia 1800, significó también, naturalmente, el retorno a la apariencia plástica puramente objetiva. Desde este punto sufrió el arte barroco una censura que había de ser demoledora, pues todo efecto que no se desprendiese directamente del sentido de la representación se consideró como manierismo.

Arquitectura

Claridad y confusión, tal como se entienden aquí, son conceptos de la decoración, no de la imitación. Hay una belleza de la apariencia formal, completamente clara, absolutamente comprensible, y, junto a ella, una belleza cuya razón está precisamente en no ser perceptible por entero, en lo misterioso, que jamás descubre completamente su semblante; en lo irresoluble, que en todo momento parece transformarse. Aquél es el tipo de la arquitectura y de la ornamentación clásicas; éste, el de las barrocas. Allá, la presentación absoluta de la forma, lo insuperable en claridad; aquí, una constitución que es lo bastante clara, desde luego, como para no desconcertar la vista, pero no tan clara, sin embargo, que pueda el espectador llegar a apurarla. En este sen-

tido llegó mucho más lejos el gótico decadente que el gótico puro, y el barroco que el Renacimiento clásico. No es cierto que el hombre no se complazca sino en lo absolutamente claro: pronto le vemos afanarse en pasar de lo claro a lo que no se entrega del todo al conocimiento intuitivo. Por multiformes que sean las modulaciones de estilo posclásico, a todas es común la extraña propiedad de que la apariencia se escapa de algún modo a la comprensión total.

Lo primero en que piensa todo el mundo al llegar a esto es en el proceso ascendente del enriquecimiento de formas, en cómo los motivos —sean de naturaleza arquitectónica u ornamental— fueron siendo cada vez más ricos justamente porque los ojos solicitaban por sí la complicación del problema. Mas con sentar una diferencia gradual entre los problemas de visión sencillos y complicados no se especifica lo esencial: se trata de dos clases de arte fundamentalmente distintas. El problema no es que tal cosa sea más fácil o más difícil de comprender, sino de que sea completamente comprensible o solamente en parte. Un ejemplar barroco, como la *Escalera de España* en Roma, no alcanzará jamás, aunque se la considere repetidas veces, la claridad que percibimos desde el principio en una construcción renacentista: guarda su secreto aunque llegue uno a saberse de memoria cada una de las formas.

Después de que la arquitectura clásica hubo dado al parecer con la expresión definitiva de la fachada y su organización, de las columnas y entablamentos, de los soportes y las cargas, llegó un momento en que todas estas fórmulas fueron sentidas como una imposición, como algo anquilosado e inanimado. No se varía esto ni lo otro, en particular, sino que se varía el principio. No es posible, decía el nuevo credo, presentar las cosas como algo terminado y definitivo; la vitalidad y belleza de la arquitectura radica en lo inconcluso de su apariencia, en que ella salga al en-

cuentro del espectador con aspectos siempre nuevos y en perpetuo advenimiento.

No fue un juego de niños, que se entrega a todos los trastornos posibles, lo que destruyó las formas sencillas y racionales del Renacimiento, sino la voluntad de abolir la limitación de la forma cerrada en sí misma. Se suele decir: las viejas formas fueron despojadas de su sentido y se siguieron usando caprichosamente «sólo por el efecto». Pero este capricho tiene una intención muy precisa: desvalorando cada una de las formas claras y objetivas surge la ilusión de un movimiento general y misterioso. Y aunque el sentido antiguo de las formas se evapore, no resulta, sin embargo, un absurdo. Sólo que la idea de vida arquitectónica que campea en el Zwinger, en Dresde, apenas puede designarse con los mismos términos que la de un edificio bramantesco. Usaremos de un ejemplo para aclarar la situación: la imprecisable corriente de energía en el barroco está con respecto a la energía definida con exactitud por el Renacimiento en la misma relación que el manejo de la luz en Rembrandt con respecto al manejo de la luz en Leonardo: donde éste modela con formas absolutamente claras, deja el otro que la luz atraviese el cuadro misteriosamente en masas ligeras.

Dicho de otro modo: claridad clásica significa representación en sus últimas y permanentes formas; confusión barroca significa hacer que aparezca la forma como algo que se varía, que va haciéndose. Toda transformación de la forma clásica por multiplicación de los miembros; toda deformación de la forma antigua por medio de combinaciones, sin sentido al parecer, se pueden someter a este punto de vista. Hay un motivo en la claridad absoluta, la afirmación de la forma o la figura, que el barroco suprimió por principio, considerándolo antinatural.

Interrupción, cortes, interposiciones los ha habido siempre. Pero hay una diferencia, según se los note como producto ano-

dino o secundario en el conjunto o conduciendo un acento decorativo.

El barroco gusta de la interrupción. No sólo ve la forma ante la forma, la que se interpone y la interrumpida, sino que saborea la nueva configuración que se produce con la interrupción. Por esto no sólo se deja al capricho del espectador el provocar interrupciones cambiando de puntos de vista: ya en el proyecto arquitectónico se les da entrada como indispensables.

Toda interrupción o corte es un oscurecimiento de la apariencia formal. Si una prominencia o una saliente aparece cortada por columnas o por pilares, resulta desde luego menos clara que ofreciéndose francamente a la vista. Ahora bien: si el espectador, ante uno de estos edificios —pensamos, por ejemplo, en la Biblioteca Real de Viena (fig. 174) o en la iglesia conventual de Andechs, junto al Ammersee—, se siente impelido a variar de sitio repetidas veces, lo efectivo no es aquí la forzosidad de explicarse la constitución de la forma encubierta —ésta aparece lo bastante clara para no suscitar desconcierto—, más bien se da vueltas alrededor porque el corte, las interrupciones sucesivas, van facilitando nuevas vistas, nuevos cuadros. El propósito no se puede cifrar en el descubrimiento definitivo de la forma cortada —no se pretende nada de eso—, sino en la comprensión, posiblemente multilateral, de las vistas que están allí en potencia. Pero el problema sigue siendo infinito.

En proporciones más limitadas, se puede decir lo mismo de una decoración barroca.

El barroco cuenta con el corte o la interposición, es decir, con el aspecto enrevesado, y por lo mismo inseguro, aun en el caso en que la disposición arquitectónica, vista de frente, no presente corte alguno.

Ya se habló antes de que el barroco evita la frontalidad clásica. Hemos de considerar ahora este motivo desde el punto de vista

de la claridad. La perspectiva no-frontal reporta siempre cortes o interposiciones con más facilidad, pero ya de por sí significa confusión, en cuanto que de las dos partes iguales (de un patio o de un interior de iglesia) hace que una parezca mayor que la otra. Nadie encontrará desagradable esta ilusión. Al revés: se sabe cómo es la cosa en realidad y se considera la imagen disconforme como una ganancia. Las disposiciones de los palacios barrocos cuando, por ejemplo, en torno a la construcción central se levanta en amplio semicírculo una serie de construcciones correspondientes (ejemplo: palacio de Nymphenburg), se fundan del todo en una consideración de esta clase. La perspectiva frontal ofrece la estampa menos típica. Está justificado juzgar así no sólo ateniéndose a las reproducciones contemporáneas, sino a la enseñanza que se desprende de la dirección de los accesos a los edificios barrocos. (Véase lo dicho en la pág. 146). Como prototipo de todas estas disposiciones hay que citar siempre la plaza de San Pedro, con la columnata de Bernini.

Como la clásica presenta un arte de valores táctiles, ha de serle íntimamente grato el buscar que dichos valores se presenten del modo más visible: el espacio bien proporcionado se mantiene en sus límites completamente claro, la decoración se puede recorrer con la vista hasta las últimas líneas. Para el barroco, que también conoce la belleza de la pura apariencia plástica, existe, por el contrario, la posibilidad de entregarse al misterioso encubrimiento de la forma, a la visualidad velada. Incluso puede decirse que únicamente bajo estas condiciones es como llega a poder realizar por completo su ideal.

La diferencia entre la belleza de un interior renacentista, cuyo efecto definitivo descansa en las proporciones geométricas, y la belleza de una sala de espejos rococó, es una cuestión no sólo de tangibilidad y no tangibilidad, sino de claridad y no claridad. Cualquier sala de esas de espejos es extraordinariamente pintoresca, pero también extraordinariamente confusa. Estructuras de

esta índole presuponen que hayan cambiado por completo las pretensiones respecto a la claridad de la apariencia, que haya una belleza de lo confuso, lo cual suena a paradoja, para el clásico. Claro está que con la limitación, necesaria en todo, de que la falta de claridad no llegue a lo inquietante.

Para el arte clásico coinciden la belleza y la absoluta visualidad. En él no hay nada de perforaciones misteriosas ni de profundidades en penumbra, nada de cabrilleos en una decoración irrecognoscible en sus detalles. Todo se muestra por entero y al primer golpe de vista. El barroco, al contrario, evita fundamentalmente el manifestar en su plenitud la forma, y con ello también su limitación. No sólo introduce en sus iglesias la luz como factor de significación nueva —lo cual es un motivo pictórico —, sino que estructura sus ámbitos de modo que conserven algo invisible e insoluble. De fijo que la basílica bramantina de San Pedro no se puede ver en su interior de un golpe y desde un solo punto, pero se sabe en todo caso lo que se puede esperar. Ahora se cuenta precisamente con una expectación que no se ve nunca satisfecha. Ningún arte es tan rico en inventiva, en sorprendentes composiciones espaciales de esta clase, como el arte alemán del siglo XVIII, particularmente en los grandes conventos e iglesias de peregrinación del sur de Alemania. Pero este efecto de misterio se alcanza también con plantas y planos muy restringidos. Así, la capilla de San Juan Nepomuceno, de los hermanos Asam (Munich), es algo realmente inagotable para la fantasía.

Comparado con el arte de los Primitivos, resultaba una novedad en el Alto Renacimiento el empleo de tanta ornamentación como pudiese hacerse efectiva en una vista de conjunto. El barroco se apoya en el mismo principio, pero llega a otros resultados, porque no impone la exigencia de observar la más rigurosa nitidez de todos los detalles de la apariencia. La decoración del Teatro Residencial de Munich no pide ser mirada en sus detalles. La mirada recoge los puntos capitales, entremedias quedan zonas

de nitidez indecisa, y en modo alguno fue la idea del arquitecto que la forma hubiese de explicarse mediante la contemplación cercana. Con acercarse no se lograría nada; el alma de este arte se manifiesta únicamente a quien sea capaz de entregarse al sugestivo destello del conjunto.

Con todo esto no aportamos en realidad nada nuevo: bastaba ya con recoger las explicaciones anteriores desde el punto de vista de la visualidad objetiva. En cada capítulo fue significando el concepto barroco una especie de enrevesamiento.

Si en la visión pictórica se funden las formas para dar la impresión de un movimiento general e independiente, esto acontece tan sólo porque no se manifiestan vigorosamente como valores particulares. Ahora bien: ¿qué significa eso sino una disminución de la claridad objetiva? Llega a tanto, que la oscuridad se traga partes enteras. El principio pictórico lo apetece y el interés objetivo no alega nada en contra. Y así se van completando con estos dos conceptos de la claridad los restantes conceptos paralelos. Lo organizado es más claro que lo inorganizado; lo limitado, más claro que lo ilimitado, etc. El empleo de motivos con usos que usa el arte llamado decadente surgió de una necesidad artística, exactamente lo mismo que los procedimientos del arte clásico.

Es condición previa que el aparato formal permanezca idéntico acá y allá. La forma ha de ser conocida por completo como tal antes de que se le preste la nueva apariencia. Incluso en la quiebra de los entablamentos barrocos pervive el recuerdo de la forma originaria; lo que ocurre es que las viejas formas, precisamente, como las viejas fachadas y estructuras interiores, no se sienten ya como cosas completamente vivas. El nuevo clasicismo es el que luego vuelve a encontrar vida en las formas puras.

Como ilustración a todo este capítulo no ofrecemos más que el parangón de los recipientes: el dibujo de una jarra (fig. 175),

por Holbein (grabado por W. Hollar), y el jarrón rococó (fig. 176) del jardín Schwarzenberg, de Viena. En aquél, la belleza de una forma que se manifiesta completamente; en este otro, la belleza de lo que no se percibe en su integridad. El modelado y la decoración de las superficies son tan importantes como el trazo del contorno. En Holbein aparece la forma plástica con una silueta perfectamente clara y perfectamente consumada, y los temas ornamentales no sólo llenan con exactitud y pureza la superficie que se ve, sino que extienden su efecto a la cara que no se ve. El artista del rococó, por el contrario, rehúye por principio lo que allá se busca: ya podemos colocarnos como queramos con respecto a la forma, que no se dejará abarcar ni fijar por completo: la imagen «pictórica» tiene para los ojos algo de inagotable.

Fig. 154. Terborch: *Dos damas haciendo música*.

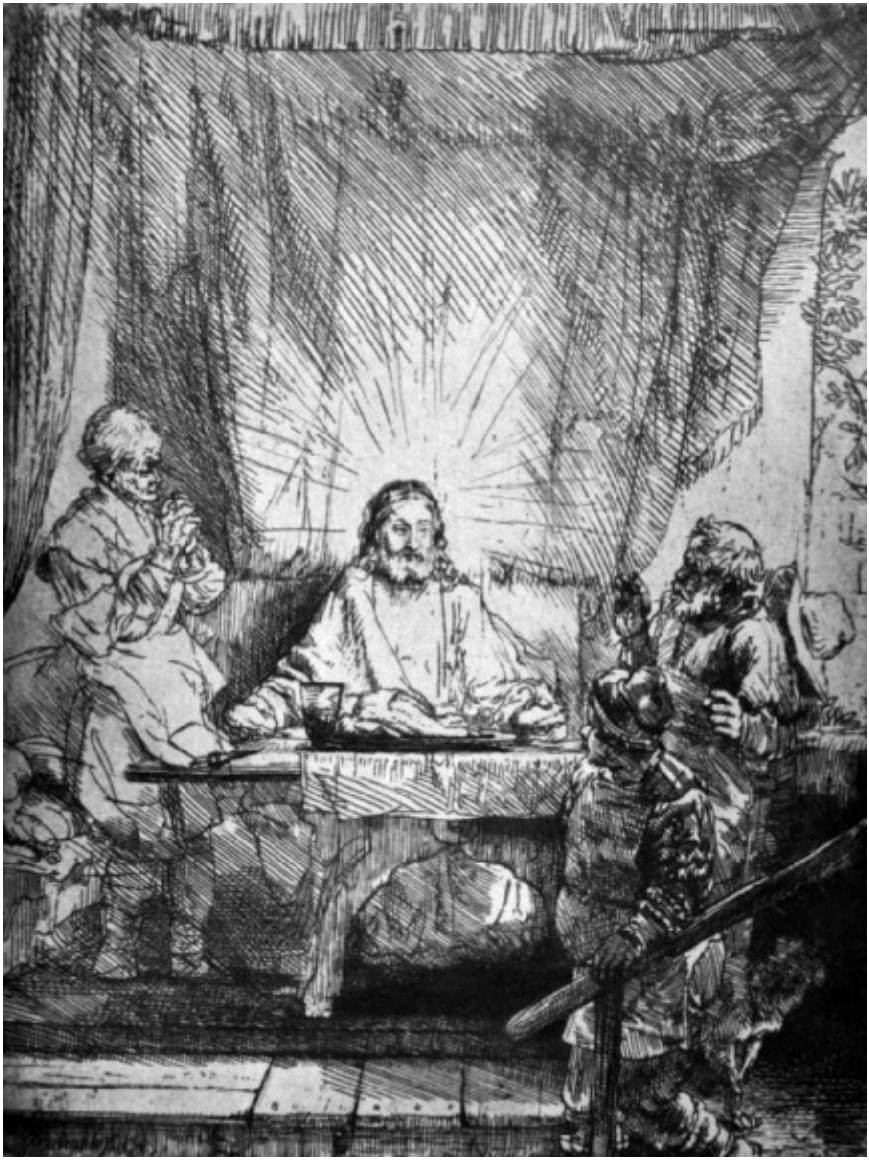

Fig. 155. Rembrandt: *Cristo en Emaús*.

Fig. 156. Moro: *María de Inglaterra*.

Fig. 157. Hooch: *La madre*.

Fig. 158. Tiziano: *Retrato de la hija de Roberto Strozzi*.

Fig. 159. Terborch: *Admonición paterna*.

Fig. 160. Tintoretto: *Visita de la Virgen niña al Templo*.

Fig. 161. Tintoretto: *Planto*.

Fig. 162. Van Cleve: *Planto*.

Fig. 163. Jan Brueghel: *Aldea junto al río*.

Fig. 164. Vermeer: *Calle en Delft*.

Fig. 165. Neefs *el Viejo: Interior de una iglesia*.

Fig. 166. Witte: *Interior de una iglesia*.

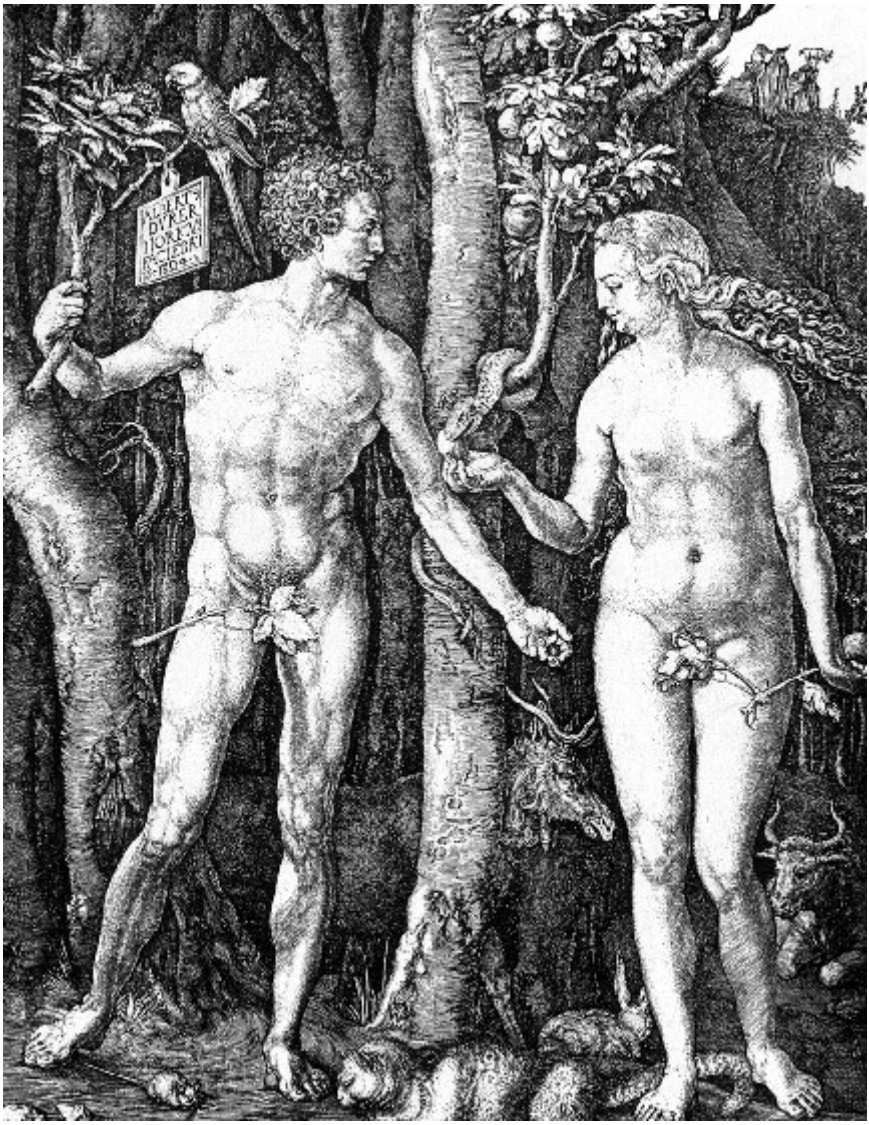

Fig. 167. Durero: *Adán y Eva*.

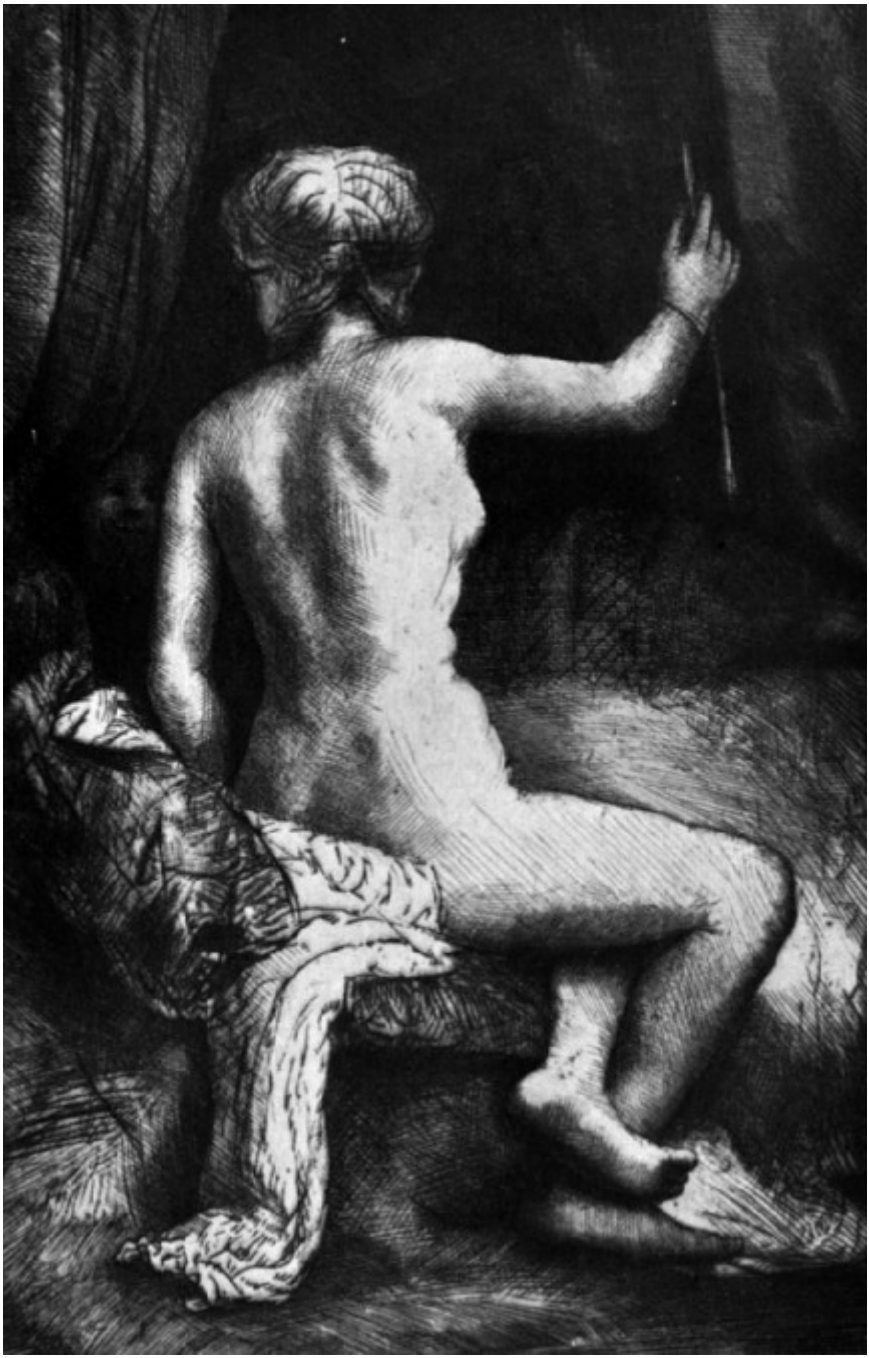

Fig. 168. Rembrandt: *La mujer de la flecha*.

Fig. 169. Rembrandt: *La novia judía*.

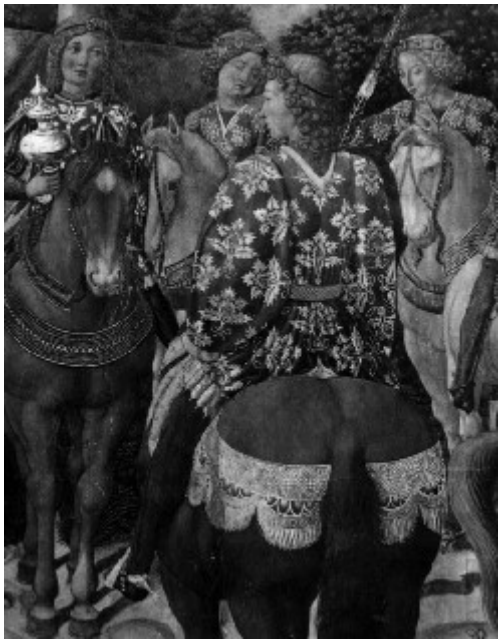

Fig. 170. Gozzoli: *El viaje de los Reyes Magos*, y detalle en página anterior.

Fig. 171. Schongauer: *Cristo ante el pontífice Anás*.

Fig. 172. Durero: *Cristo ante Caifás*.

Fig. 173. Pieter Brueghel *el Viejo: La conversión de san Pablo*.

Fig. 174. *Biblioteca Real*, Viena.

Fig. 175. Holbein: *Jarra*.

Fig. 176. *Jarrón del jardín Schwarzenberg*, Viena.

CONCLUSIÓN

1. *La historia interna y externa del arte*

No es feliz la comparación que llama al arte espejo de la vida, y cualquier estudio que considere a la historia del arte como historia de la expresión corre el peligro de ser completa e irremediablemente universal. Se puede argüir a favor de lo sustantivo lo que se quiera, pero ha de tenerse en cuenta que el «organismo de expresión» no fue siempre el mismo. El arte, a través del tiempo, trae a representación, naturalmente, asuntos muy diversos; pero esto no es lo que determina el cambio de su apariencia: el lenguaje mismo varía en su gramática y sintaxis. No es sólo que se hable de distinta manera en distintos sitios —esto se concederá fácilmente—, sino que el habla tiene su evolución propia, y la facultad individual más poderosa no ha podido sacarle en una época determinada más que una determinada forma de expresión, y para eso no muy por encima de las posibilidades comunes. También podría contestarse a esto, sin duda alguna, que es natural y que los medios de expresión van obteniéndose paulatinamente. Bien; pero no es eso lo que nosotros queremos decir: contando con medios de expresión completamente desarrollados, cambia, sin embargo, el arte. Dicho de otro modo: el contenido, la sustancia del mundo, no cristaliza para la visión en una forma perennemente igual. O, para volver a la primera imagen: la visión no es precisamente un espejo, idéntico siempre, sino una forma vital de comprensión, que tiene su historia propia y ha pasado por muchos grados evolutivos.

Este cambio de forma de la visión se ha descrito aquí mediante el contraste del tipo clásico y el tipo barroco. No pretendía-

mos analizar el arte de los siglos XV y XVII, éste es mucho más rico y exuberante, sino sólo el esquema, las posibilidades de ver y dar forma, dentro de las cuales se mantuvo y tuvo que mantenerse el arte acá y allá. Para dar ejemplos no tuvimos otro remedio, naturalmente, que ir sacando obras de arte sueltas; pero todo lo que se dijo de Rafael y Tiziano, como de Rembrandt y Velázquez, fue con el objeto exclusivo de iluminar la trayectoria general, en modo alguno para poner a luz el valor especial de los ejemplares elegidos. Para ello se hubiera necesitado decir más y más exactamente. Pero, por otra parte, es inevitable el referirse precisamente a lo más importante; la dirección, en resumen, ha de verse con más claridad que en otras en las obras culminantes, como verdaderos índices que son del camino.

Otra cuestión es decidir hasta qué punto puede hablarse con razón, en general, de dos tipos distintos. Todo es evolución, y quien considere la Historia como tránsito infinito es difícil que los encuentre. Mas para nosotros es un mandamiento del instinto de conservación intelectual ordenar según un par de puntos o metas la infinidad del acaecer.

Todo el proceso del cambio de representación ha sido sometido en su latitud a cinco dobles conceptos. Se los puede llamar categorías de la visión, sin riesgo de confundirlas con las categorías kantianas. Aunque tienen una tendencia manifiestamente igual, no son deducidas de un mismo principio. (Para un modo de pensar kantiano resultarían sencillamente «apresuradas»). Es posible que se pudiesen presentar otras categorías más —no se han puesto a mi alcance—, y las dadas aquí no están unidas de modo que sea imposible pensar parcialmente en otra combinación. Desde luego, se condicionan unas a otras hasta cierto punto, y, si no se toma al pie de la letra la expresión, se puede decir de ellas que son cinco distintas visiones de una misma cosa. Lo lineal plástico se relaciona con los estratos espaciales compactos del estilo plano, del mismo modo que lo tectónico-cerrado evi-

dencia una afinidad natural con la autonomía de los elementos orgánicos y de la claridad absoluta. Por otra parte, la claridad formal incompleta y la impresión de unidad con elementos sueltos desvalorados se unirán de por sí con lo atectónico-fluyente, y cabrán, mejor que en parte alguna, dentro de una concepción pictórico-impresionista. Y si parece que el estilo de profundidad no se incluye necesariamente en la familia, se puede argüir en contra que sus tensiones de perspectiva están constituidas exclusivamente sobre efectos ópticos, que tienen significado para la vista, pero no para el sentimiento plástico.

Se puede hacer la prueba: entre nuestras fehacientes reproducciones apenas habrá una que no se pueda utilizar como ejemplo también para cualquiera de los otros puntos de vista.

2. *Formas imitativas y decorativas*

Los cinco conceptos dobles se pueden interpretar en el sentido decorativo y en el imitativo. Hay una belleza de lo tectónico y hay una verdad de lo tectónico, una belleza de lo pictórico y un determinado contenido del universo que no puede ser representado sino por lo pictórico y sólo por lo pictórico, etc. Pero no hemos de olvidar que nuestras categorías son únicamente formas, formas de comprensión y de representación, y que por esto mismo han de ser inexpresivas en cierto sentido. Aquí se trata sólo del esquema en cuyo seno puede tomar forma una belleza determinada y sólo de la copa en que pueden recogerse y comprenderse las impresiones naturales. Si la forma comprensiva de una época es de constitución tectónica, como en el siglo XVI, esto no basta, ni con mucho, para explicar la fuerza tectónica de las figuras y retratos de un Miguel Ángel o un Fra Bartolommeo. Para esto es preciso que haya vertido primero su médula en el esquema una sensibilidad vertebrada. Esto de que hablamos fue, si bien inexpresable, absolutamente evidente para aquellos hombres. Al proyectar Rafael las composiciones para la Villa farnesina no pudo concebir otra posibilidad de solución sino que las fi-

guras habían de ocupar los planos en forma «cerrada» o conclusa, y cuando Rubens dibujó la tropa infantil con la frutal guirnalda, la forma libre o «abierta», que no repara en que las figuras se dispongan llenando el marco, fue del mismo modo para él la única solución posible, aunque en ambos casos se trataba del mismo tema de gracia y alegría vital.

En la historia del arte penetran juicios torcidos si se parte de la impresión que nos causan cuadros de distintas épocas vistos unos al lado de otros. Sus diferentes modos de expresarse no se pueden interpretar según el mero estado anímico. Tienen diferentes lenguajes. Igualmente falso es querer comparar directamente, y sólo por impresión, la arquitectura de un Bramante con la de un Bernini. Bramante no sólo encarna un ideal distinto, sino que su modo de representar tiene de antemano distinta organización que el de Bernini. Al siglo XVII ya no le resultaba completamente viva la arquitectura clásica. Y no estriba esto en el reposo y la claridad del ánimo, sino en el modo con que se expresa. Es posible también sujetarse, como contemporáneo del barroco, a su misma esfera de sensibilidad, y, sin embargo, ser moderno, como se ve claro en algunos edificios franceses del siglo XVII.

Es claro que toda forma de comprensión y de representación se inclina desde sus fuentes hacia un lado determinado y se acomoda a una cierta belleza y a cierto modo de explicar la naturaleza (sobre esto hablaremos en seguida), y por esto vuelve a parecer falso el llamar inexpresivas a las categorías. Sin embargo, no sería muy difícil evitar aquí el equívoco. El pensamiento es éste precisamente: forma en la cual se vea vida, sin que esta vida esté determinada ya por su más especial contenido.

La impresión de vitalidad, ya se trate de un retrato o de un edificio, de una figura o de un adorno, arraiga acá y allá en un esquema distinto, independientemente del tono especial del sentimiento. Pero, sin duda, el cambio de hábito de ver no se puede separar de un cambio de disposición en el interés. Aun cuando

no se trate de ningún determinado contenido sentimental, se buscará, según las épocas, en distintos lados el calor y el significado del ser. Para la intuición clásica radica lo esencial en la forma sólida y permanente, la cual se indicará con gran precisión y con claridad absoluta; para la intuición pictórica radica el atractivo y la garantía de vida en el movimiento. El siglo XVI no renunció tampoco al motivo del movimiento, naturalmente, y en este sentido hasta puede parecer algo insuperable el dibujo de un Miguel Ángel; pero únicamente el modo de ver que se redujo a la mera apariencia, el modo de ver pictórico, pudo poner en manos de la representación los medios para conseguir la impresión de movimiento en el sentido de algo que no cesa de cambiar. Aquí está el contraste decisivo entre arte clásico y barroco. El adorno barroco se transforma ante los ojos del espectador. El colorido clásico es una sólida armonía de colores singulares, el colorido barroco es siempre un movimiento de color, unido, por añadidura, a la impresión de transformaciones. En distinto sentido que de los retratos clásicos, hay que decir de los retratos barrocos: su contenido son no los labios, sino el lenguaje; no los ojos, sino la mirada. El cuerpo respira. Todo el espacio del cuadro está henchido de movimiento.

La idea de lo real ha cambiado, lo mismo que la idea de lo bello.

3. *El porqué de la evolución*

Es innegable: el desarrollo del proceso tiene cierta evidencia psicológica. Se comprende muy bien que el concepto de claridad hubo de ser formado primero, antes de que se pudiese hallar atractivo en una claridad parcialmente enturbiada. También es comprensible que la comprensión de una unidad de elementos, cuya autonomía se sometió al efecto de la totalidad, no apareciese sino después del sistema constituido por partes o elementos independientes, y que el juego de la legitimidad velada (lo atectónico) haya tenido por precedente la fase de la legitimidad os-

tensible. En resumen total: la evolución de lo lineal a lo pictórico significa el avance desde la comprensión táctil de las cosas que hay en el espacio, a una intuición que aprendió a confiar en la mera impresión de los ojos; o dicho con otras palabras: la renuncia a lo palpable en aras de la simple apariencia óptica.

Ha de preexistir, naturalmente, el punto de partida; nosotros sólo nos hemos referido a la transformación del arte clásico en arte barroco. Pero el que pueda producirse un arte clásico, y que exista el afán de una imagen del mundo tectónico-plástica, clara y meditada en todos sentidos, esto no es algo evidente de por sí y no se ha presentado más que en determinadas épocas y en determinados lugares en la historia de la Humanidad. Y aunque aparezca convincente la tramitación, no basta ello para explicarnos por qué tiene lugar. ¿Por qué razones entra en tal desarrollo?

Aquí tocamos el magno problema de si la variación de las maneras de interpretar es consecuencia de una evolución interna, de una evolución consumada en cierto modo espontáneamente en el órgano de la comprensión, o si es un impulso externo —el interés distinto, postura distinta frente a la vida— lo que condiciona la transformación. El problema lleva más allá del campo de la historia descriptiva del arte, y no queremos más que apuntar cómo nos figuramos la solución.

Ambos modos de considerar son admisibles; es decir, cada uno por separado resulta unilateral. No hay que pensar en que un mecanismo interno se desate automáticamente y obtenga en cualquier circunstancia la consecuencia dicha de las formas de concepción. Para que eso suceda ha de vivirse la vida de cierta manera. Pero la fuerza imaginativa humana hará siempre sentir su organización y posibilidades evolutivas en la historia del arte. Es verdad, no se ve más que aquello que se busca, pero tampoco se busca más que lo que se puede ver. Ciertas formas de la intuición están prefiguradas, sin duda, como posibilidades: si han de

llegar a desarrollarse y cuándo, eso depende de las circunstancias externas.

Sucede en la historia de las generaciones lo mismo que en la historia de los individuos. Cuando una magna individualidad, como Tiziano, incorpora íntegramente en su estilo último nuevas posibilidades, puede decirse que una sensibilidad nueva solicita ese nuevo estilo. Pero estas nuevas posibilidades de estilo se llegaron a presentar a sus ojos porque había dejado atrás previamente una porción de antiguas posibilidades. Su humanidad sola, por ingente que fuera, no hubiese bastado a llevarle al hallazgo de esas formas, a no haber recorrido ya el camino que contenía las previas estaciones. La continuidad en la perfección vital le fue tan necesaria como a las generaciones que confluyen en la Historia para constituir unidad.

La historia de las formas no permanece quieta jamás. Hay épocas de redoblado afán y épocas en que la actividad de la fantasía es lenta; pero, aun entonces, un ornamento que se está repitiendo sin cesar va cambiando paulatinamente su fisonomía. Ninguna cosa conserva su eficacia. Lo que hoy aparece con vida ya no la tendrá del todo mañana. Este proceso no se explica sólo negativamente con la teoría de la pérdida de sugestión, y, en consecuencia, la necesidad forzosa de acrecentar la sugestión, sino también positivamente, puesto que toda forma sigue trabajando fecundadora y todo efecto provoca uno nuevo. Esto se ve de un modo palpable en la historia de la decoración y de la arquitectura. Pero en la historia del arte representativo es también mucho más importante el efecto de obra a obra, como factor de estilo, que lo procedente de la observación directa del natural o de la naturaleza.

Es una idea de diletante la de que el artista pueda sin supuestos previos enfrentarse a la naturaleza. Y, desde luego, lo que recibió como concepto de representación y la manera de seguir trabajando en él dicho concepto es mucho más importante que

todo lo que obtiene de la observación directa. (Al menos, en tanto que el arte sea decorativo-creador y no científico-analítico). La observación de la Naturaleza es un concepto vacío mientras no se sabe bajo qué forma hay que contemplarla. Todos los progresos de la «imitación de la Naturaleza» radican en la sensibilidad decorativa. La capacidad sólo desempeña aquí un papel secundario. Aunque no debemos dejarnos menguar el derecho a emitir juicios cualitativos sobre las épocas del pasado, es indudablemente cierto que el Arte pudo siempre lo que se propuso, y que no retrocedió jamás ante ningún tema por «no poder» con él, sino que se dejó siempre aparte lo que no emocionaba sugestivamente como plástico. De aquí que la historia de la pintura sea también, no de manera secundaria, sino fundamentalmente, historia de la decoración.

Toda intuición artística va unida a ciertos esquemas decorativos o —para repetir la frase— la visualidad cristaliza en determinadas formas para la vista. Ahora bien: en cada nueva forma de cristalización se evidenciará un aspecto nuevo del contenido del mundo.

4. *Periodicidad de la evolución*

En este estado de cosas es de una gran importancia el hecho evidente de que se sucedan en todos los estilos arquitectónicos del mundo occidental ciertas evoluciones constantemente iguales. Existe un arte clásico y un arte barroco, no sólo en la época moderna y no sólo en la arquitectura antigua, sino también en un terreno tan extraño como el del gótico. A pesar de que el cálculo de energías es totalmente distinto aquí, puede definirse el gótico puro, en su conformación general, con los conceptos que expusimos hablando del arte clásico del Renacimiento. Tiene un carácter puramente «lineal». Su belleza es la belleza de los planos, y es tectónica en tanto que presenta también la sujeción a leyes. El conjunto se reduce a un sistema de elementos autónomos. Por poco que coincidan el ideal gótico y el ideal renacentista, se trata

al cabo de simples elementos que poseen una apariencia cerrada en sí, y dentro de este mundo de formas se procura siempre la claridad absoluta.

El gótico tardío, por el contrario, busca los efectos pictóricos de la forma en vibración. No en el sentido moderno, sino comparándolo con la rigurosa ley lineal del gótico puro, vemos que la forma se aparta del tipo plástico-inerte y es impulsada hacia la apariencia movida. El estilo desarrolla motivos de profundidad, motivos de interrupción o corte, lo mismo en la decoración que en el espacio. Juega con lo aparentemente anárquico, y a trechos adquiere fluidez. Y así como entonces sobreviene el calcular con los efectos de masa, en los cuales ya no tiene valor la voz individual o autónoma, se complace este arte en lo misterioso e irreconocible o, dicho con otras palabras, en un amortiguamiento parcial de la claridad.

De modo que si, aunque tratándose siempre de un sistema estructural completamente distinto, encontramos exactamente las mismas transformaciones de la forma que hemos observado en la época moderna (véanse los ejemplos aducidos en los capítulos III y V), incluso el retorcimiento hacia adentro de las torres en las fachadas de las iglesias —Ingolstadt, Frauenkirche—, que presenta la quiebra de los planos en el sentido de la profundidad y de un modo raramente audaz, ¿cómo hemos de calificar a este fenómeno sino de barroco?

Partiendo de consideraciones muy generales, indicaron ya Jacob Burckhardt y Dehio que había de admitirse una periodicidad en el desarrollo de la forma dentro de la historia de la arquitectura; que todo estilo del mundo occidental, así como tiene un período clásico, tiene también su barroco, descontando, naturalmente, que se le deje tiempo de vivir. Se podrá definir el barroco de una manera o de otra —Dehio tiene su parecer sobre él[1]—; pero lo decisivo es que también él cree en una historia de la forma de proceso interno propio. Pero la evolución no tendrá lugar

sino cuando las formas han ido pasando de mano en mano el tiempo suficiente o, mejor dicho, cuando la fantasía se ocupó de ellas con el suficiente entusiasmo para poder arrancarles las posibilidades barrocas.

Con esto, sin embargo, no se quiere decir que el estilo en esta fase barroca no sea órgano de expresión del gusto o temple de la época. Pero lo que aporta de contenidos nuevos ha de buscar su expresión en las formas de un estilo en sus postrimerías. El estilo tardío en sí es capaz de la más diversa expresión. Por de pronto sólo se indica con él la forma general de lo que alienta vitalmente. Precisamente la fisonomía del gótico postrimero en el Norte está muy sujeta a elementos de contenido nuevo. Pero tampoco ha de caracterizarse el barroco romano como mero estilo de postrimerías, sino que se ha de entender también como portador de nuevos valores emotivos[2].

¿Cómo no había de tener su analogía en el arte de la representación este proceso de la historia de las formas arquitectónicas? Lo verdaderamente indiscutible es que por el mundo occidental han pasado varias veces, con una amplitud de onda más o menos grande, ciertas evoluciones equivalentes, de lo lineal a lo pictórico, de lo riguroso a lo libre, etc. La historia del arte antiguo responde a los mismos conceptos que la del moderno, y —bajo relaciones esencialmente distintas— se repite el mismo espectáculo en la Edad Media. La escultura francesa desde el siglo XII al XV ofrece un ejemplo extraordinariamente claro de semejante evolución, y no le falta tampoco el paralelismo de la pintura. Sólo que respecto al arte moderno hay que contar con un punto de partida completamente distinto. El dibujo medieval no tiene la perspectiva ni la espacialidad del moderno, sino que es más bien plano y abstracto; sólo al final logra abrir paso en los cuadros a la profundidad de lo perspectivamente tridimensional. No se podrán aplicar nuestras categorías de un modo directo a esta evolución, pero el movimiento general camina paralelamente con to-

da evidencia. Y no se trata de nada más; no se pretende que las curvas de la evolución en los distintos períodos del mundo se correspondan exactamente.

Ni aun dentro de un mismo período puede contar el historiador con una corriente de curso uniforme y continuado. Los pueblos y las generaciones se separan. Acá es más lenta la evolución; allá, más rápida. Suele acontecer que las evoluciones comenzadas se interrumpan y vuelvan a reanudarse más tarde, o que se bifurquen las direcciones y junto a una dirección progresiva se sostenga otra conservadora, la cual entonces adquiere, por efecto del contraste, un carácter especial de expresión. Estas son cosas que aquí, legítimamente, han de quedar fuera de consideración.

Tampoco es absoluto el paralelismo en las distintas artes. El que marchen en formación tan cerrada como en la Italia moderna también suele verse a trechos en el Norte; ahora bien: en cuanto, por ejemplo, se presente en algún lado una inclinación por las fórmulas extranjeras, se enturbiará el paralelismo puro. Aparece entonces una cosa materialmente extraña en el horizonte que, en seguida, requiere una acomodación especial de la vista, de lo cual ofrece un ejemplo notable la historia de la arquitectura renacentista alemana.

Cosa distinta es que la arquitectura por principio mantenga las fases elementales de la manifestación formal. Cuando se habla del rococó pintoresco y se complace uno en la conformidad entre la arquitectura y la pintura, no debe olvidarse que junto a aquella decoración de interiores, que justifica la comparación, existió siempre una arquitectura de exterior de mucha mayor continencia. El rococó se puede diluir en lo absolutamente libre e inasible, pero ni está forzado a hacerlo ni lo ha hecho, en realidad, más que en raras ocasiones. En esto precisamente estriba el carácter particular de la arquitectura comparada con las otras artes que, nacidas de ella, han ido haciéndose libres poco a poco;

ella conserva siempre su característica dosis de tectónica, de claridad y de tangibilidad.

5. *El problema del retorno*

El concepto de periodicidad implica el hecho de una interrupción y un recomienzo en las evoluciones. Y se antojará preguntar aquí también por el porqué. ¿Por qué vuelve atrás la evolución?

A todo lo largo de nuestra exposición ha ido apareciendo el caso del retorno estilístico de 1800. Con extraordinaria y convincente acuidad, se establece entonces una nueva manera «lineal» de ver el mundo frente a la pictórica del siglo XVIII. No se resuelve gran cosa con la aclaración general de que cada fenómeno engendra necesariamente su contrario. La interrupción seguirá siendo algo «anormal» y no se presentará nunca sino en relación con penetrantes variaciones del mundo espiritual. Si la capacidad de ver evoluciona casi por sí sola de lo plástico a lo pictórico, hasta el punto de que se pregunta uno si no se trata en realidad de una evolución puramente interna, en el retorno de lo pictórico a lo plástico el impulso cardinal proviene seguramente de circunstancias externas. No es difícil la demostración en nuestro caso. Es la época en que toma nueva valoración el ser en todos los terrenos. La nueva línea adviene al servicio de una nueva objetividad. Ya no se sigue queriendo el efecto total, sino la forma particular; ni el encanto de una apariencia imprecisa, aproximada, sino la figura tal como ella es. La verdad y la belleza de la naturaleza estriban en aquello que se deja abarcar y medir. La crítica expone todo esto desde el principio con la mayor claridad. Diderot combate a Boucher no sólo como pintor, sino como hombre. El pensamiento humano puro busca lo sencillo. Y entonces aparecen los principios que conocemos. Las figuras han de quedar sueltas y han de manifestar su belleza de tal modo que el relieve pueda utilizarlas, entendiéndose bajo esto el relieve lineal, etc[3]. En el mismo sentido se expresa luego Friedrich Sch-

legel, como portavoz de los alemanes: «Nada de confusos apiñamientos humanos, sino pocas figuras y sueltas, concluidas con esmero; formas severas y rigurosas, con trazos firmes, que se destaquen con precisión; nada de pintura con claroscuro y mugre de sombras tenebrosas, sino masas y relaciones puras de color, como en acorde evidente…, pero en las caras principalmente, y en todo, esa bondadosa simplicidad… que me inclino a considerar como el carácter primitivo del hombre; éste es el estilo de la vieja pintura, el estilo que a mí…, exclusivamente, me agrada[4]».

Lo que aquí se expresa con un matiz nazarénico[5] no es otra cosa que, dentro de una más general humanidad, aquello que hay de las antiguas formas clásicas en el fondo de la nueva devoción por la «pureza».

Pero el caso de la renovación artística de 1800 es insólito; tan insólito como las circunstancias de época que le acompañaron. Dentro de un lapso de tiempo relativamente corto pasó entonces la humanidad occidental por un proceso de profunda regeneración. Lo nuevo se planta en franca oposición frente a lo viejo, y en toda la línea. En realidad parece como si todo pudiera comenzar otra vez.

Un examen más atento evidenciará pronto que el arte no ha retrocedido por esto a un punto en que ya estuvo antes; únicamente la imagen de un movimiento en espiral es lo que se acercaría al hecho real. Pero si se pregunta por los comienzos de la antecesora evolución, será vano buscar una situación parecida en la cual haya interceptado pronta y resueltamente el camino de la tradición pictórica libre un deseo general de lo lineal y riguroso. Hay analogías en el siglo XV, sin duda, y al calificar de primitivos a los cuatrocentistas se quiere decir que allá está el principio del arte moderno. Sólo que Masaccio se basa en el trescientos; y los cuadros de Jan van Eyck no son, sin duda, el principio de una dirección, sino el fruto de una pictórica evolución gótica tardía, que tiene un largo alcance retrospectivo. A pesar de todo, nada

hay que oponer a que nos parezca este arte —desde ciertos puntos de vista— la fase previa de la época clásica del siglo XVI. Sólo que lo viejo y lo nuevo engranan aquí de tal suerte que es difícil hacer la división. Lo mismo vacila el historiador una y otra vez respecto al punto en que ha de abrir capítulo a la historia del arte moderno. No se adelanta mucho con pretensiones severas de «pureza» en la división de los períodos. En la forma vieja está contenida ya la nueva, como junto a la hoja marchita el nuevo brote.

6. *Caracteres nacionales*

A pesar de todas las desviaciones y andanzas particulares fue siempre una la evolución del estilo en el arte moderno occidental, lo mismo que la cultura de la moderna Europa se puede considerar también como única. Pero dentro de esta unidad ha de contarse con las diferencias persistentes de los tipos nacionales. Hemos ido indicando desde el principio cómo el esquema de la visión (del modo de ver) aparece quebrado (modificado) por lo nacional. Hay una manera especial, para los italianos o para los alemanes, de representarse las cosas, la cual se manifiesta invariable a través de los siglos. Naturalmente que no son magnitudes constantes en el sentido matemático, pero la presentación de un tipo de fantasía nacional es un elemento constructivo necesario para el historiador. Ya es hora de que no se haga la presentación histórica de la arquitectura europea dividida solamente según lo gótico, lo renaciente y demás, sino por fisonomías nacionales, las cuales no se borran del todo, a pesar de los estilos importados a ellas. El gótico italiano es también un estilo italiano, así como el renaciente alemán no se puede comprender sino por el conjunto del tradicional acervo que fueron legando las formas nórtico-germanas.

En el arte de la representación queda la situación más a las claras. Hay una fantasía germánica que pasa, ciertamente, por la común evolución de lo plástico a lo pictórico, pero que, sin embar-

go, reacciona desde el principio con más fuerza que el Sur ante el encanto de lo pictórico. No la línea, sino la trama de las líneas. No la forma particular y consolidada, sino el movimiento formal. Se tiene fe en las cosas, aunque no se puedan asir palpablemente.

La forma recogida en el plano puro no interesa mucho tiempo a estos hombres; agitan los fondos, buscan las interrupciones y la corriente dinámica que emerge de lo profundo.

El arte germano tuvo también su época tectónica, pero nunca consideró la ordenación rigurosa como la más vital. En él hubo siempre sitio para la ocurrencia momentánea, para lo aparentemente arbitrario, para la regla quebrantada. La imaginación pasa por encima de toda regla en busca de lo que no tiene trabas ni límites. Los bosques numerosos significan más para la fantasía que la estructura tectónica cerrada en sí.

Lo que es tan característico de la sensibilidad latina, la belleza articulada, el sistema transparente con sus elementos bien diferenciados, no fue un ideal desconocido por el arte alemán, ciertamente; pero en seguida busca el pensamiento de éste lo que es uno y todo lo llena, en donde se anula la sistemática y desaparecen todos los elementos independientes. Así pasa con toda figura. Desde luego procuró el arte hacerla vivir de sus propios medios; pero en lo más íntimo rebulle siempre el impulso fantástico de ponerla en una relación más general y hacer que su valor propio entre en una apariencia de conjunto nueva. Y precisamente aquí descansan también las premisas de la pintura nórtica del paisaje. No se ven el árbol, la colina y las nubes por sí, sino que todo queda envuelto en el aliento de la naturaleza, única y grande.

En el Norte se entregan extraordinariamente pronto a los efectos que no parten de las cosas mismas, sino que son de una índole supraobjetiva, esos cuadros en donde no es la forma particular del objeto ni la dependencia racional de las cosas lo que

transmite la impresión, sino aquello que —para decirlo de algún modo—, pasando por alto la forma particular, se presenta como configuración casual o fortuita. Volvemos a remitir al lector a lo dicho antes sobre el contenido del concepto de la «confusión» artística.

Con esto puede relacionarse también el que en la arquitectura septentrional hayan sido admitidas estructuraciones que no eran comprensibles a la fantasía meridional ni podían ser, por tanto, tema vital para ella. En el Sur, el hombre es la «medida de todas las cosas», y todo soporte, toda superficie, todo cubo viene a ser expresión de esa concepción plástico-antropocéntrica. En el Norte no obligan cánones inspirados en el hombre. El gótico cuenta con fuerzas ajenas a toda comparación humana, y si la arquitectura moderna utiliza el aparato de las formas italianas, busca de tal modo sus efectos en una tan misteriosa vida de la forma que todo el mundo reconocerá en seguida la diferencia fundamental de principios propuestos a la fantasía creadora.

7. *Desplazamiento del centro de gravedad en el arte europeo*

Siempre fue cuestión un poco delicada el poner en juego época contra época. A pesar de todo, no puede evitarse el hecho de que cada pueblo tenga épocas en su historia artística que se destacan de las otras por manifestar con más propiedad sus virtudes nacionales. Para Italia fue el siglo XVI el que produjo lo más nuevo y lo más peculiar de aquel país; para el norte germano fue la época del barroco. Allá, una facultad plástica, que informa su arte clásico sobre la base del linealismo; en el Norte, una facultad pictórica que sólo en el barroco llega a expresarse con entera propiedad.

El que Italia fuese un día la más encumbrada escuela de Europa obedece también, naturalmente, a otras razones que a las histórico-artísticas; pero se comprende que dentro de una uniforme evolución artística de Occidente fuese desplazándose el centro

de gravedad según el genio peculiar de cada pueblo. Italia manejó un día ideales generales de un modo especialmente claro. No fue la casualidad del viaje de Durero a Italia, ni de otros artistas, la que facilitó el romanismo al Norte; los viajes fueron consecuencia de la atracción que tenía que ejercer forzosamente sobre las otras naciones aquel país, dada la manera de ver europea de aquel entonces. Por muy diferentes que sean los caracteres nacionales, siempre será más fuerte lo genérico-humano factor de unidad que aquello que separa. Constantemente se restablece el nivel por compensación. Y esta compensación será siempre provechosa, aunque por de pronto se enturbien las aguas y aunque al principio se reciban muchas cosas incomprendidas o que no dejarán nunca de ser exóticas, cosa inevitable en toda imitación.

La relación con Italia no se interrumpe en el siglo XVII, pero lo característico del Norte surgió sin Italia. Rembrandt no hizo el acostumbrado viaje artístico transalpino; pero, aunque lo hubiese hecho, la Italia de entonces no le hubiera dejado apenas huella. Nada podía aportar a su imaginación que no tuviese ya. Pero ¿cómo no se inicia en esta sazón el movimiento inverso?, podría preguntarse. ¿Por qué no se convirtió el Norte, durante la época pictórica, en maestro del Sur? A esto se podría contestar que, en efecto, todas las escuelas occidentales atravesaron la zona de lo plástico, pero que para proseguir la evolución en sentido de lo pictórico tropezaron con obstáculos de carácter nacional.

Así como toda historia de la visión (de la representación) conduce más allá del arte puro y simple, es lógico que tales diferencias nacionales de la «retina» sean también algo más que un simple tema del gusto; contienen y condicionan, condicionadas a su vez, los fundamentos de todo el mundo de las imágenes de un pueblo. Es por esto por lo que la teoría de las formas de visión no sólo pretende ser un factor concomitante de las disciplinas históricas, del que en rigor se puede prescindir, sino que les es tan necesaria como la visión misma.

HEINRICH WÖLFFLIN (Winterthur, 1864-Zurich, 1945) está considerado como el historiador de arte más importante de toda Europa y uno de los estudiosos más influyentes en la moderna historia del arte. Fue discípulo de Jacob Burckhardt y catedrático en las universidades de Basilea, Berlín, Munich y Zurich. Entre sus publicaciones cabe destacar: *Renacimiento y Barroco* (1888), *El arte clásico* (1899) y *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915).

Notas

[1] Recientemente ha aparecido una traducción al español publicada por la Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, traducción de cuya conveniencia me hacía yo eco en 1951 en mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. <<

[2] F. Bruckmann, Munich, 1926. Traducción española, Alberto Corazón, Madrid, 1978. <<

[3] *Locos, enanos y niños palaciegos* (1939). <<

[1] Wickhoff, *Die Wiener Genesis*. *Jahrbuch der* (Wiener) *Kunsthistorischen Sammlungen*, 1895. Reimpreso en los *Schriften,* I (1912), con el título «Römische Kunst». <<

[2] Riegl, *Die spaetroemische Kunstindustrie im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervoelkern*, 1901. *Das hollaendische Gruppenportraet*. *Jahrbuch der* (Wiener) *Kunsthistorischen Sammlungen*, 1902. *Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908. *Lorenzo Bernini*, 1902. Además, también habríamos de mencionar los estudios más antiguos que se ocupan de problemas aislados de la historia ornamental antigua: *Stilfragen*, 1893. Ya Heidrich ha señalado los exclusivismos y peligros existentes en la forma de observación de Riegl, en una conferencia importante sobre Jantzen: *Das niederlaendische Architeturbild*, 1910 (*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VIII, págs. 117 y sigs.). <<

[3] Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*, págs. 19 y sigs. <<

[4] Frankl, *Entwicklungsphasen der neueren Architektur*, 1914. <<

[1] «Nazarenos» llamaban sus contemporáneos a los pintores alemanes de orientación religioso-romántica establecidos en Roma a principios del siglo XIX. <<

[2] El autor se refiere a la guía por Italia de J. Burckhardt, *Der Cicerone*. <<

[3] El estilo que busca la tercera dimensión o de fondo. *(N. del T.)*. <<

[1] El término alemán *malerisch*, con que el autor expresa su concepto de lo *pictórico*, significa también *pintoresco* en su acepción vulgar. Nos servimos en la presente versión de esta última forma cuando su uso es adecuado, pero considerando en ella implícito el concepto de lo *pictórico*. <<

[2] Hay que tener en cuenta que el cuatrocientos carece de unidad como concepto estilístico. El proceso del estilo lineal en el siglo XVI principia hacia la mitad del siglo. La primera mitad es poco sensible a la línea o, si se quiere, más pictórica que la segunda. Sólo después de 1450 se vivifica el sentido de la silueta, que, naturalmente, prende más rápida y enérgicamente en el Sur que en el Norte. <<

[3] Ciertas imperfecciones en la reproducción provienen de que la hoja tiene tonos coloreados en algunos sitios. <<

[4] Véase Leonardo, *Libro de la pintura* [Buch von der Malerei, edición Ludwig, 140 (116)]. <<

[5] Leonardo, *op. cit.*, pág. 729 (703), «qual' e in se vera ombra de' colori de' corpi». <<

[6] L. B. Alberti, *Della Pittura*, libri tre. edic. Janischek, pág. 67 (66). <<

[1] Jantzen, *Die Raumdarsteung bei kleiner Augendistanz (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, IV, págs. 119 y sigs.). <<

[2] Desgraciadamente, la reproducción no da la fuerza organizadora del color. <<

[3] Las fotografías que pueden adquirirse están mal tomadas, por desgracia, con ilícitas interposiciones y espantosa dislocación del ritmo en las patas del caballo. <<

[4] Tampoco llegó a realizarse otro proyecto semejante con una figura en pie de Felipe IV, en el atrio de Santa María Maggiore. Véase Fraschetti, *Bernini*, pág. 412. <<

[1] Véase Pinacoteca de Munich, 169, Hemessen, Wechsler (1536), con el pegote de una gran figura de Cristo, del siglo XVII. <<

[2] *Tratado de la Pintura*, edición Ludwig, pág. 31 (34). <<

[3] Véase L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, lib. IX, pássim. <<

[1] Por lo demás, puede observarse en Altdorfer una evolución de lo menos claro hacia lo más claro. <<

[2] Leonardo, *Traktat von der Malerei* (edic. Ludwig), págs. 913 (924) y 917 (892). <<

[3] Leonardo, ed. cit., pág. 729 (703). Véase pág. 925 (925), sobre el «verdadero» color del follaje, donde dice que se debe tomar por modelo para combinar los colores una hoja del árbol que se quiere reproducir. <<

[4] Leonardo, edición citada, págs. 76 (117) y 418 (459). Véanse págs. 471 (461) y 34(31). <<

[1] Dehio y Bezold, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, II, pág. 190. <<

[2] El autor tiene ocasión de corregirse a sí mismo. En un libro de juventud, *Renaissance und Barock*, 1888, se utilizó este último punto de vista parcialmente atribuyéndolo todo directamente a la expresión, cuando debiera haberse tenido en cuenta la circunstancia de que dichas formas son las mismas formas renacentistas más elaboradas, las cuales no hubieran podido seguir viviendo como tales aunque no hubiese venido el golpe del exterior. <<

[3] Diderot, *Salons* (Boucher): «il n'y a aucune partie de ses compositions qui, *separée des autres*, ne vous plaise…; il est sans goût: dans la multitude de figures d'hommes et de femmes qu'il a peintes, je défie qu'on en trouve quatre de caractère *propre au bas relief*, encore moins à la statue» (*Oeuvres choisies*, II, págs. 326 y sigs.). <<

[4] F. Schlegel, *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren*, 1802-1804. (Sämtliche Werke VI^2, 14 s.). <<

[5] De la escuela de los «Nazarener». Así se designó a un grupo de pintores alemanes establecidos en Roma a principios del siglo XIX. <<

ÍNDICE

Conceptos fundamentales de la historia del Arte 2
Palabras liminares 4
Prólogo 10
Introducción 15
I. Lo lineal y lo pictórico 47
II. Superficie y profundidad 142
III. Forma cerrada y forma abierta 243
IV. Pluralidad y unidad 303
V. Lo claro y lo indistinto 375
Conclusión 433
Autor 450
Notas 451